



**HAL**  
open science

## ”Un mystique chant du coq” : Proust et la musique

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. ”Un mystique chant du coq” : Proust et la musique. Travaux et Recherches de l’UMLV, 2004, N° spécial, pp.91-110. hal-04405660

**HAL Id: hal-04405660**

**<https://hal.science/hal-04405660>**

Submitted on 19 Jan 2024

**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.

TRAVAUX  
ET  
RECHERCHES  
DE L'UMLV

AUTOUR DE PROUST  
MÉLANGES OFFERTS À ANNICK SOUILLAGUET

Numéro spécial

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV  
LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

Revue semestrielle

*Directrice de rédaction :*  
Fabienne BOCK

*Comité de rédaction :*  
Edwige ARCHIER – Louise BÉNAT-TACHOT – Thierry BONZON – Jean-Yves GUÉRIN  
Vladimir IAZYKOFF – Robert SAYRE – Michael A. SOUBBOTNIK

*Secrétaire de rédaction :* Emmanuelle BRUN  
*Directeur de publication :* Yves LICHTENBERGER  
*Conception graphique :* Michelle THOMAS et Bertrand ZAKOWETZ



*RÉDACTION :*

"Travaux et Recherches de l'UMLV", Université de Mame-la-Vallée,  
5, boulevard Descartes, 77454 Mame-la-Vallée cedex 2  
(Tel. : 01 60 95 70 75 ; Télécopie : 01 60 95 70 77)

*CORRESPONDANCE :*

Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

*ABONNEMENTS / VENTE AU NUMÉRO :*

	Vente au numéro	Abonnement annuel
Particuliers	6 €	12 €
Institutions	12 €	24 €

Voir bulletin d'abonnement à l'intérieur du numéro

ISSN : 1298-1168

Ses collègues, ses étudiants et ses amis ont le plaisir de rendre hommage à Annick Bouillaguet à l'occasion de son départ en retraite. Ils saluent sa contribution éminente aux études proustiennes.

Textes rassemblés par Jeanyves Guérin.

# TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV



<b>Annick Bouillaguet</b> , .....	7
<hr/>	
<b>Brian G. Rogers</b> , Marcel Proust chroniqueur .....	11
<b>Jean Milly</b> , "L'œuvre d'art ne commence à exister qu'au style" .....	23
<b>Pierre Chardin</b> , Comparer pour "écrire de soi" .....	37
<b>Richard Bales</b> , La "matière de Bretagne" chez Marcel Proust .....	49
<b>Cécile Husserr</b> , Formes et thèmes de l'œuvre : le mythe d'Esther dans <i>À la Recherche du temps perdu</i> .....	63
<b>Nathalie Mauriac-Dyer</b> , De quelques figures du salut dans le roman proustien .....	79
<b>Stéphane Chaudier</b> , "Un mystique chant du coq" : Proust et la musique .....	91
<b>Sabine Sellam</b> , La musique dans l'esthétique d' <i>À la Recherche du temps perdu</i> .....	111
<b>Alain Schaffner</b> , Le roman à quel prix ? Théorie et fiction chez Proust .....	133
<b>Emmanuelle Tabet</b> , Les "résurrections de la mémoire" de Chateaubriand à Proust .....	147
<b>Jean Yves Guérin</b> , La gauche progressiste et l'analyseur Proust .....	169

-----

# “Un mystique chant du coq” : Proust et la musique

Stéphane Chaudier

L'âme réside dans la musique ; or l'âme est supérieure à tout ; donc la musique est supérieure à tous les autres arts. Ce (mauvais) syllogisme peut-il épuiser la réflexion sur la musique ? En 1895, Proust l'affirme :

“L'essence de la musique est de réveiller en nous ce fond mystérieux – et inexprimable à la littérature et en général à tous les modes d'expression finis, qui se servent de mots et par conséquent d'idées, choses déterminées (...) – de notre âme, qui commence là où le fini et tous les arts qui ont pour objet le fini s'arrêtent, là où la science s'arrête, et qu'on peut appeler pour cela religieux<sup>1</sup>.”

Au sommet des Beaux-Arts, la musique. Elle est le langage même de l'âme. De même que “le mystérieux”, “l'inexprimable” ou “le religieux” s'opposent au “fini” et au “déterminé”, de même, la musique s'oppose à la littérature, à la peinture et à la science. La musique fait croire en l'ineffable. Elle mérite pour cela d'être entourée d'un respect religieux :

“Pour une famille qui a une âme, qu'il est plus doux encore que cette âme puisse, le soir, s'incarner dans une voix (...). L'étranger, passant devant la porte du jardin où la famille se tait, craindrait en approchant de rompre en tous comme un rêve religieux<sup>2</sup>.”

Quel édifiant petit *chromo* spiritualiste ! Par l'intercession du chant, la grâce du rêve visite une famille bourgeoise unie dans un crépuscule baudelairien. Contrairement à la mauvaise littérature ou à la mauvaise peinture, la mauvaise musique est digne d'éloges, en raison précisément de l'affinité de l'âme et de la musique :

“Le peuple, la bourgeoisie, l’armée, la noblesse (...) ont les mêmes invisibles messagers d’amour, les mêmes confesseurs bien-aimés. Ce sont les mauvais musiciens. Telle fâcheuse ritournelle (...) a reçu le trésor de milliers d’âmes (...)”<sup>3</sup>.”

Dans la *Recherche*, le septuor de Vinteuil apporte au héros la même révélation : l’âme existe ; on la rencontre dans la musique. Ce mythe spiritualiste décourage les meilleures volontés interprétatives. Inaccessibles à la littérature, inexprimables, la musique et l’impression qu’elle produit ne pourraient pas être évoquées par le discours romanesque. Isolée dans son ciel spiritualiste, la musique serait-elle l’horizon, la ligne de fuite de tout langage ? Le spiritualisme musical place le texte littéraire dans une aporie : soit il affirme la spécificité irréductible de la musique et il s’enferme dans la célébration de l’ineffable ; soit il prétend parler de la musique en l’intégrant dans une théorie esthétique générale, et il manque le caractère propre de la musique :

“Si la réalité est une et si l’homme de génie est celui qui la voit, qu’importe la matière dans laquelle il la figure, que ce soit des tableaux, des statues, des symphonies, des lois, des actes ? (...) L’excès du système, c’est à cause de l’unité de la réalité traduite, de ne pas différencier assez profondément les divers modes de traduction”<sup>4</sup>.”

“Qu’importe la matière” ? Si l’on pense en effet qu’au regard d’une réalité spirituelle transcendante, tous les modes de traduction s’équivalent, la matière propre à chaque art s’évanouit, et avec elle, le lieu où appréhender le secret de sa différence. C’est pourquoi à rebours du discours spiritualiste *sur* la musique – cette glose qui recouvre la musique – le roman de Proust découvre le lien fécond entre la musique et les corps : le corps de celui qui écrit la musique mais aussi le corps de celui qui l’écoute. Certes, Proust ne renonce pas au mythe spiritualiste ; il est bien des pages de la *Recherche* où ce dernier garde tout son prestige ; mais il en est d’autres qui le contestent ou, du moins, le relativisent. Évidé de son sens spirituel, le mot “âme” désigne alors la coïncidence du sujet avec l’émotion qui traverse son corps. C’est pourquoi, par le biais des notions

d'accent et de phrase, l'œuvre musicale, "mystique chant du coq" révèle la littérature la dimension corporelle inhérente à toute création.

## Apories spiritualistes

La musique est l'univers des corps immatériels. Elle est d'abord la "parole ineffable" du musicien qui se révèle grâce à elle :

"La parole ineffable d'un seul absent, peut-être d'un mort (Swann ne savait pas si Vinteuil vivait encore) s'exhalant au-dessus des rites de ces officiants, suffisait à tenir en échec l'attention de trois cents personnes, et faisait de cette estrade où une âme était ainsi évoquée un des plus nobles autels où pût s'accomplir une cérémonie surnaturelle<sup>5</sup>."

L'isotopie du sacré est saillante : il ne s'agit pas de rendre par une simple hyperbole le silence religieux d'un concert. Dans le monde fini de la cérémonie mondaine, la musique montre le surgissement inattendu de l'infini. La "parole ineffable" du compositeur apparaît déliée de la référence à son corps car Vinteuil est absent, mort peut-être. Sa musique n'est pas "sécrotée" (AS, I, 205) par les instruments de musique mais "s'exhale", mue par le dynamisme d'une invisible nécessité. Plus fragile, plus immatérielle, la sensation olfactive seule peut rendre compte d'une impression authentiquement musicale :

"Il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie – il ne savait pas lui-même – qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines." (AS, I, 205-206)

L'infini, pour Proust, rencontre les hommes par la voie de l'impression. Ce paradoxe s'exprime dans cette prédication oxymorique : "une impression de ce genre (...) est pour ainsi dire *sine materia*" (AS, I, 206). Certes, la petite phrase revêt parfois l'apparence d'un corps de femme ; mais c'est un corps spiritualisé que Swann, dans un geste d'adoration idolâtre, veut retenir, faire advenir à l'existence charnelle :



“La petite phrase apparaissait, dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde. Elle passait à plis simples et immortels, distribuant çà et là les dons de sa grâce, avec le même ineffable sourire.” (AS, I, 215)

“Et tandis qu'elle passait, légère, apaisante et murmurée comme un parfum, (...) il faisait involontairement avec ses lèvres le mouvement de baiser au passage le corps harmonieux et fuyant.” (AS, I, 342)

Femme et phrase sont des “êtres de fuite”. Le motif de la danse donne une pointe de sensualité à cette phrase musicale incarnée. “Déesse protectrice et confidente de son amour” (AS, I, 342) elle “apparaît” telle une souveraine répandant sa “grâce”. Employé en syllepse, le mot “grâce” désigne à la fois les dons surnaturels dispensés par une personne divine et les charmes du corps féminin. Pour Swann, la petite phrase joue le rôle religieux de médiatrice. Elle lui fait croire qu’au-delà de la réalité où vivent les mondaines et les cocottes, femmes décevantes, abjectes, il existe un monde entièrement différent où les femmes proposent à l’homme une relation authentique : à cette belle illusion, la musique donne corps.

C’est pourquoi, dans l’expérience musicale, la perception d’un corps humain, trop humain, fait scandale. Le corps est la pierre sur laquelle le rêve spiritualiste bute sans cesse :

“Le violoncelliste (...) dominait l’instrument qu’il serrait entre ses genoux (...) ; il se penchait sur sa contrebasse, la palpait avec la même patience domestique que s’il eût épluché un chou.” (P, III, 755)

Le corps fait obstacle à la cérémonie musicale. Symboliquement, une jeune chanteuse à la voix prometteuse échoue car sa croupe proéminente suscite les huées (CG, II, 471). La métaphore spiritualiste éclipse autant que faire se peut la référence aux conditions matérielles d’un concert :

“Comme si les instrumentistes, beaucoup moins jouaient la petite phrase qu’ils n’exécutaient les rites exigés d’elle pour qu’elle apparût, et procédaient aux incantations nécessaires pour obtenir

et prolonger le prodige de son évocation, Swann (...) ne pouvait pas plus la voir que si elle avait appartenu à un monde ultra-violet (...)." (AS, I, 342)

Le texte imagine une musique engendrée mais non créée, véritablement divine, qui serait sa propre origine. Le vocabulaire religieux exprime la souveraine transcendance de la musique : "rite", "apparût", "incantations", "prodiges", "monde ultra-violet". De fait, la cérémonie musicale proustienne n'admet le corps que s'il est transfiguré :

"Tel pour un grand musicien (il paraît que c'était le cas pour Vinteuil quand il jouait du piano) son jeu est d'un si grand pianiste qu'on ne sait même plus du tout si cet artiste est pianiste, parce que (n'interposant pas tout cet appareil d'efforts musculaires (...), toute cette éclaboussure de notes où du moins l'auditeur qui ne sait où se prendre croit trouver le talent dans sa réalité matérielle, tangible) ce jeu est devenu si transparent, si empli de ce qu'il interprète que lui-même on ne le voit plus, et qu'il n'est plus qu'une fenêtre qui donne sur un chef-d'œuvre." (CG, II, 347)

Appréhendée par la métaphore de "l'éclaboussure", la matérialité du son et du jeu fait écran et s'efface du texte au profit de l'isotopie de la pure limpidité ("jeu transparent", "on le voit plus", "fenêtre") qui signifie l'abolition du corps, ce rêve esthétique que réalise la Berma :

"La voix de la Berma, en laquelle ne subsistait plus un seul déchet de matière inerte et réfractaire à l'esprit (...) avait été délicatement assouplie en ses moindres cellules comme l'instrument d'un grand violoniste chez qui on veut, quand on dit qu'il a un beau son, louer non pas une particularité physique mais une supériorité d'âme." (CG, II, 347-348)

Au sens technique et concret du mot "âme" – l'âme du violon – s'ajoute la référence abstraite à l'âme du musicien. L'âme transfigure la matière où elle s'engaine. C'est pourquoi au cours de la soirée Saint-Euverte, la musique de Vinteuil délivre une grande leçon d'idéalisme à Swann : "le champ ouvert au musicien n'est pas un clavier mesquin de sept notes, mais un clavier incommensurable" qui révèle "cette grande nuit impénétrée

et décourageante de notre âme que nous prenons pour du néant" (AS, I, 343-344). Pendant l'audition du septuor, le héros proustien bénéficie à son tour de ce même type de révélation :

"Je me demandais si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être – s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées – la communication des âmes. Elle est comme une possibilité qui n'a pas eu de suites, l'humanité s'est engagée dans d'autres voies, celle du langage parlé et écrit." (P, III, 762-763)

Le dogme spiritualiste vacille. Certes, l'enthousiasme que suscite le caractère "inanalysé" de la musique ne faiblit pas. Mais le texte confronte musique et langage articulé. Originelle et archaïque, la musique n'est pas la langue de l'humanité. Elle échappe aux tribulations de l'histoire. Or Proust ne communique guère dans la nostalgie romantique de ce langage premier dont musique et poésie seraient les traces survivantes. Tel que le conçoit la pensée spiritualiste, le langage musical, langage de l'âme, ignore le monde et le temps. Pour qui veut écrire un roman, c'est un inconvénient majeur.

L'expérience musicale de Swann et celle du héros diffèrent sur un point essentiel. L'idéalisme de Swann est sentimental ; celui du héros est esthétique. Pour le premier, "la phrase de Vinteuil, comme tel thème de Tristan", représente "une certaine acquisition sentimentale" :

"Swann s'y reportait comme à une conception de l'amour et du bonheur dont immédiatement il savait aussi bien en quoi elle était particulière qu'il le savait pour *La Princesse de Clèves* ou pour *René*." (AS, I, 344)

La musique présente à "la raison une surface obscure" ; à l'âme, elle offre un sens "consistant" et "explicite" que l'écrivain se garde toutefois d'explicitement. Tout cela relève de l'esthétique symboliste, admirablement définie par Vincent Descombes :

"L'allégorie proprement dite requiert que le sens second (figuré ou allégorique) soit aussi défini que le premier sens (littéral). Dire quelque chose et laisser entendre autre chose sans jamais dire

cette autre chose, ou encore dire quelque chose et suggérer qu'il y a autre chose sans qu'on sache dire quoi, c'est le symbolisme (...)<sup>6</sup>."

Nul ne saura donc jamais ce que Vinteuil révèle à Swann en matière d'amour. Qu'on se rassure. Le langage musical, en raison de sa précision même, reste supérieur au verbe humain : "La suppression des mots humains, loin d'y laisser régner la fantaisie, comme on aurait pu le croire, l'en avait éliminée" (*AS*, I, 346). Toutefois, Proust dit exactement le contraire dans *Les Jeunes Filles en fleurs* : "La musique [est] trop exclusive pour écarter absolument ce qu'on nous suggère d'y trouver" (*JF*, I, 524). Aussi, les années ayant passé, Swann ne trouve-t-il plus dans la musique de Vinteuil une psychologie de l'amour mais des sensations concrètes :

"N'est-ce pas que c'est beau, cette Sonate de Vinteuil ? (...) Le moment où il fait nuit sous les arbres, où les arpèges du violon font tomber la fraîcheur. Avouez que c'est bien joli ; il y a là tout le côté statique du clair de lune, qui est le côté essentiel. (...) Je compris (...) que ces feuillages nocturnes étaient tout simplement ceux sous l'épaisseur desquels, dans maint restaurant des environs de Paris, il avait entendu bien des fois la petite phrase." (*JF*, I, 524)

Pour Swann, la métaphore créatrice ("les arpèges font tomber la fraîcheur") se résout en métonymie : la musique garde le souvenir des réalités sensibles auxquelles elle fut fortuitement associée. D'un intenable idéalisme objectif, le texte se replie vers l'impressionnisme subjectif. Swann renonce à "ce sens profond" qu'il avait cru percevoir dans l'œuvre de Vinteuil. Grâce à "ces feuillages rangés, enroulés, peints autour d'elle" elle gagne en pouvoir d'évocation ce qu'elle perd en signification.

Avec le héros, le spiritualisme musical retrouve toute sa vigueur. Il s'approfondit. Ce sont des révélations esthétiques et non sentimentales qu'attend le héros :

"Je ne m'attachai pas à remarquer combien la combinaison du motif voluptueux et du motif anxieux répondait davantage maintenant à mon amour pour Albertine (...). Non, prenant la Sonate

à un autre point de vue, la regardant en soi-même comme l'œuvre d'un grand artiste, j'étais ramené par le flot sonore vers les jours de Combray (...) où j'avais moi-même désiré d'être un artiste." (*P*, III, 664)

À l'ouverture négative (qui refuse une "lecture" trop subjective, trop complaisante de la sonate) succède une phrase où se découvre le lien entre musique et vocation artistique. Dans la première phrase, l'hypallage exerce une fonction critique. Les motifs musicaux ne sont pas en eux-mêmes "anxieux" ou "voluptueux". Seul l'auditeur projette ses affects sur la musique et finit par tout confondre. La deuxième phrase confère à la musique le rôle d'inspiratrice : elle s'offre comme remède à l'artiste qui ne croit plus en son génie. Seule la foi spiritualiste peut servir d'aiguillon à la création. Lorsque Wagner déçoit, c'est parce qu'à l'écouter, on n'entend plus l'âme d'un créateur mais son "habileté vulcanienne" :

"Serait-ce elle qui donnerait chez les grands artistes l'illusion d'une originalité foncière, irréductible, en apparence reflet d'une réalité plus qu'humaine, en fait produit d'un labeur industriel ?"

Or pour créer, l'artiste proustien doit consentir à l'illusion selon laquelle l'artiste n'est pas un simple "fabricateur" (*P*, III, 667) mais un "explorateur de l'invisible" (*AS*, I, 345). Vinteuil fournit au héros cette indispensable certitude :

"C'est bien un accent unique auquel s'élèvent, auquel reviennent malgré eux ces grands chanteurs que sont les musiciens originaux, et qui est une preuve de l'existence irréductiblement individuelle de l'âme." (*P*, III, 761)

Cherchant les "apparentements", les "généalogies" des phrases de Vinteuil, les "musicographes" nient selon Proust le propre du génie, qui est d'être sans égal. Figure du positivisme éternel, Expert-Fontin pense que la musique de Beethoven est "celle d'un homme de son temps, le pendant si vous voulez des traités de droit public de l'époque"<sup>8</sup>. Les phrases de Vinteuil démentent cette néfaste "théorie", "comme si, en dépit des conclusions qui semblent se dégager de la science, l'individuel existait" (*P*, III, 760).

On n'échappe pourtant pas à l'aporie spiritualiste : car tout grand artiste donne l'impression de l'individuel. Paradoxalement, il n'y a rien de plus banal que l'individuel en art :

“Quand on lisait une page de Bergotte, elle n'était jamais ce qu'aurait écrit n'importe lequel de ces plats imitateurs qui pourtant, (...) ornaient leur prose de tant d'images et de pensées 'à la Bergotte'.” (JF, I, 540-541)

Et encore :

“On sent bien à voir les uns à côté des autres dix portraits de personnes différentes peintes par Elstir, que ce sont avant tout des Elstir.” (JF, II, 207)

Quel que soit le rôle que joue la Berma, on reconnaît toujours son “chef-d'œuvre d'interprétation”. Si l'on s'en tient à une approche purement spiritualiste de la musique – l'âme et l'individuel existent – on se condamne à répéter l'idée esthétique la plus rebattue de la Recherche. Comment un tel lieu commun pourrait-il être mis au crédit de la réflexion proustienne sur la musique ? Il faut chercher ailleurs.

## Un autre Proust

La Comtesse de Monteriender, célèbre par ses naïvetés, donne de la musique une définition spiritualiste : “C'est prodigieux, je n'ai jamais rien vu d'aussi fort... (...) rien d'aussi fort... depuis les tables tournantes” (AS, I, 346). Irrité, Swann ne peut pourtant s'empêcher de trouver à ces mots “un sens profond”. Le spiritualisme conduit à surinterpréter des niaiseries. C'est ainsi que le burlesque de Proust s'attaque à l'emprise du spiritualisme sur la réflexion esthétique. Démystificateur, il réintroduit la musique dans le monde sublunaire. Le corps de M<sup>me</sup> Verdurin est le contrepoint nécessaire de l'âme de Vinteuil :

“Sous l'action des innombrables névralgies que la musique de Bach, de Wagner, de Vinteuil, de Debussy lui avait occasionnées, le front de M<sup>me</sup> Verdurin avait pris des proportions énormes, comme les membres qu'un rhumatisme finit par déformer. Ses tempes,

pareilles à deux belles sphères brûlantes, endolories et laiteuses, où roule immortellement l'Harmonie, rejetaient, de chaque côté, des mèches argentées, et proclamaient, pour le compte de la Patronne, sans que celle-ci eût besoin de parler : 'Je sais ce qui m'attend ce soir'." (SG, III, 298)

Vérité ou mystification ? M<sup>me</sup> Verdurin apprécie-t-elle ou non la musique "avancée" ? Peu importe : si l'âme musicienne a sa poésie, le corps a aussi la sienne. La musique s'y incarne. Elle le transfigure : les tempes de la Patronne deviennent de "belles sphères brûlantes, endolories et laiteuses, où roule immortellement l'Harmonie". La vision hyperbolique – le front devient sphère –, la triade adjectivale où alternent les liquides – "brûlantes, endolories et laiteuses" –, la noble allégorie de l'Harmonie et la prosopopée du corps rompent avec la référence triviale au rhumatisme. Elles proclament le martyr de la Patronne. Elles instituent l'évidence fictive d'un corps possédé par la musique : "M<sup>me</sup> Verdurin, s'assit à part, (...), isolée, divinité du wagnérisme et de la migraine, sorte de Norne presque tragique" (P, III, 767). La patronne est l'incarnation du wagnérisme. L'or du Rhin se fait Verdurin.

Parce qu'elle est romanesque, la vision de Proust arrache la musique à la seule contemplation esthétique. L'amour de la musique couvre, sert les ambitions mondaines les plus basses. La brève et trop peu connue histoire de la duchesse d'Alpes est un chef-d'œuvre de lucidité enjouée :

"Peu de temps après, la duchesse d'Alpes apprenait par le journal que sa *Rêverie mystique* avait été admirablement exécutée à un concours du Conservatoire par un jeune pianiste doué du plus grand avenir, élève de MM. Massenet et Marmontel, M. Loisel. La duchesse d'Alpes unissait comme beaucoup d'artistes le désir de succès le plus matériel à l'amour désintéressé des réalités chimériques. Ce dernier sentiment fut comblé (...) à la pensée que, si loin d'elle, un jeune artiste avait reconnu dans ces pages, muettes pour tant d'autres, le sentiment mystérieux qu'elle leur avait confié et dont saint Augustin plus que tout autre l'avait aidée à prendre conscience. (...) Or, qu'est-ce qui pouvait imposer plus

aux yeux du monde l'idée encore trop peu acceptée qu'elle était un compositeur remarquable, que de voir un artiste véritable, dans un milieu d'une autorité artistique sans pareille, devant des maîtres illustres, avoir choisi sans la connaître une de ses compositions comme morceau de concours ? Et déjà elle entrevoyait la possibilité, dans les différentes réceptions du faubourg Saint-Germain, de remplacer l'insipide causerie des raouts (...) par la *Réverie mystique* ou le *Roi Cophetua* ou les *Assomptions*, admirablement jouées par M. Loisel. (...) Elle se vit obligée d'aller (...) dans bien des salons très demi-castors, mais où il y a plus d'artistes (...). Elle se considérait comme ayant une mission, comme devant immoler sa noblesse aux nécessités de la destinée de ses productions artistiques. Comme la bataille d'Austerlitz fut sans doute au dire des fatalistes arrêtée déjà dans l'esprit de Dieu quand il conçut le monde, il est probable que la soirée de M<sup>me</sup> Marmet fut entrevue dès ce jour par ce regard à longue vue de M<sup>me</sup> d'Alpes. Elle fut si heureuse de voir M. Loisel tout disposé à se faire le commis voyageur de sa musique à travers le monde (...) qu'elle ne souffrit pas trop de la déception qu'elle éprouva en voyant que M. Loisel connaissait saint Augustin moins à fond qu'elle n'aurait cru, et en devinant qu'un calcul d'ambition n'était peut-être pas étranger à une préférence qui s'expliquait pourtant si naturellement autrement." (JS, 802-804)

La musique spiritualiste ou l'art de parvenir. Ne jamais dire qu'on préfère ce monde, et dans ce monde, *le* monde, au paradis des amours esthétiques. Grâce à ce non-dit, le snobisme de Loisel rencontre celui de la duchesse dont le nom alpestre dénonce ironiquement les aspirations élevées. Qui, de Loisel ou de Proust, *exécute* le mieux les rêveries mystiques auxquelles les artistes "fin de siècle" ont tant besoin de croire ? On peut soutenir, et à bon droit, que le corps splendide et déformé de M<sup>me</sup> Verdurin ou que le duo de Loisel et de la duchesse d'Alpes n'ont rien à voir avec l'essence de la musique. Il n'empêche que la vision réaliste, parfois burlesque, de Proust introduit au versant matérialiste de son es-



thétique. Le dialogisme du roman soustrait la musique à l'univocité des discours spiritualistes. Le dogme spiritualiste est inquieté dans sa prétention à épuiser le phénomène musical. Considérée comme langage de l'ineffable, la musique subit la raillerie par laquelle Proust se moque du style de Bergotte. Nourrie de clichés symbolistes, cette prose est en effet "un flot caché d'harmonie", "un prélude intérieur", "un chant de harpe". "L'effusion musicale" se mêle à la "philosophie idéaliste" (CS, I, 93). Malgré sa bêtise, ce "vieux serin" de Norpois voit juste : "Bergotte est ce que j'appelle un joueur de flûte ; il faut reconnaître d'ailleurs du reste qu'il en joue agréablement quoique avec bien du maniérisme, de l'afféterie" (JF, I, 464). Si Proust était cet aimable joueur de flûte dont Norpois se gausse, ses conceptions musicales seraient spiritualistes. Elles auraient l'apparence de la profondeur. Mais Proust n'est pas Bergotte.

## Le corps dans la musique

La musique est liée au corps. Tout l'imaginaire sonore de Proust le proclame. Morel le violoniste est un être habité par des fantômes de viol (SG, III, 396) que sa virtuosité violonistique ne guérit pas : la musique n'adoucit pas les mœurs. Elle envoûte les corps :

"Une mélodie enchanteresse (...) nous emporte à son gré (...). Nous pouvons l'accompagner de notre voix, nous nous donnons le plaisir intime de sentir alors notre voix qui par moments passe dans notre poitrine calme et suit voluptueusement le rythme où l'air l'entraîne (...)." (JS, 1004)

Symptôme de l'inversion du baron, le rire "spécial" de Charlus séduit :

"Il lui venait probablement de quelque grand-mère bavaroise ou lorraine, qui le tenait elle-même, tout identique, d'une aïeule, de sorte qu'il sonnait ainsi, inchangé, depuis pas mal de siècles dans de vieilles petites cours de l'Europe, et qu'on goûtait sa qualité précieuse comme celle de certains instruments anciens devenus rarissimes." (SG, III, 332)

Née du corps, la musique trouble les corps infiniment. Jean Santeuil est

jaloux de l'accord sensuel entre Françoise et les mélodies de Chabrier (JS, 815). Le rire d'Albertine sonne "comme les premiers ou les derniers accords d'une fête inconnue" (SG, III, 191). Pour établir le rapport intime de la musique et de la jouissance physique, il faudrait invoquer la scabreuse musique de Sodome – "les sons violents (...) repris un [sic] octave plus haut par une plainte parallèle" (SG, III, 11) – ou encore le souffle d'Albertine métamorphosée par l'amour :

"Seul son souffle était modifié par chacun de mes attouchements, comme si elle eût été un instrument dont j'eusse joué et à qui je faisais exécuter des modulations en tirant de l'une, puis de l'autre de ses cordes, des notes différentes." (P, III, 620)

"L'ouïe, ce sens délicieux" (P, III, 623), est unie au monde le plus contingent par un lien nécessaire, comme l'atteste la célèbre "musique de chambre de l'été" qu'exécutent "dans leurs petits concerts" les mouches par temps chaud (CS, I, 82). À qui l'écoute, la musique naturelle offre la splendeur de l'univers. Elle permet d'en jouir à distance. Mais la musique oblige parfois l'auditeur à faire l'épreuve d'une douloureuse dépossession : la musique de Gomorrhe est en effet "ce langage inconnu" qui semble "désigner et commenter toutes les phases" d'un "drame délicieux" dont le héros souffre d'être exclu (AD, IV, 131). Comme le peintre, le musicien a le pouvoir d'inscrire la réalité dans son œuvre :

"Là où un petit musicien prétendrait qu'il peint un écuyer, un chevalier, alors qu'il leur ferait chanter la même musique, Wagner met une réalité différente, et à chaque fois que paraît son écuyer, c'est une figure particulière, à la fois compliquée et simpliste, qui, avec un entrechoc de lignes joyeux et féodal, s'inscrit dans l'immensité sonore. D'où la plénitude d'une musique que remplissent en effet tant de musiques dont chacune est un être." (P, III, 665)

Cette plénitude n'est pas de l'ordre de la représentation réaliste mais de la vision métaphorique. Devenant "joyeux et féodal" à l'égal de ce qu'il évoque, le son dégage cette qualité sensible qui est le signe délectable que la *différence* singulière, source et justification de l'art, est atteinte,

incorporée à la trame de l'œuvre :

“Le chant d'un oiseau, la sonnerie d'un cor de chasseur, l'air que nous joue un pâtre sur son chalumeau, découpent à l'horizon leur silhouette sonore. Certes, Wagner allait (...) la faire entrer dans un orchestre, l'asservir aux plus hautes idées musicales, mais en respectant toutefois son originalité première comme un huchier les fibres, l'essence particulière du bois qu'il sculpte.” (P, III, 665-666)

La comparaison de Wagner et du huchier, l'emploi concret du mot pourtant si proustien “d'essence” montrent l'enracinement du musicien dans le monde sensible. Ainsi “une tendre phrase familiale et domestique du septuor” a-t-elle “peut-être” été “inspirée à Vinteuil par le sommeil de sa fille”, “tant tout s'entrecroise et se superpose dans notre vie intérieure” (P, III, 757).

Vinteuil le musicien fictif est pourtant encore plus profond, plus novateur que Wagner, le musicien réel. Les différentes phrases qui composent le fameux septuor représentent en effet les différents états de la conscience créatrice œuvrant dans le morceau. Une même “promesse” guide l'auditeur jusqu'à la révélation explicite de la joie :

“La joie que lui avaient causée de telles sonorités, les forces accrues qu'elles lui avaient données pour en découvrir d'autres, menaient encore l'auditeur de trouvaille en trouvaille, ou plutôt, *c'était le créateur qui le conduisait lui-même*, puisant dans les couleurs qu'il venait de trouver une joie éperdue qui lui donnait la puissance de découvrir, de se jeter sur celles qu'elles semblaient appeler, ravi, tressaillant comme au choc d'une étincelle quand le sublime naissait de lui-même de la rencontre des cuivres, haletant, grisé, affolé, vertigineux, comme Michel-Ange attaché à son échelle et lançant, la tête en bas, de tumultueux coups de brosse au plafond de la chapelle Sixtine<sup>9</sup>.”

Que révèle la phrase de Vinteuil ? Non une âme mais un corps ; un corps possédé par l'ivresse créatrice. La série des verbes montre le corps en action : “puisant dans les couleurs”, se jetant dans un flot de matière

sonore, "haletant", le musicien est comparé au peintre "attaché à son échelle", comme Ulysse au mât de son navire pour ne pas mourir d'une découverte qui pourrait le conduire à la folie : le chant des sirènes. La phrase de Vinteuil dit ce que doit être la phrase proustienne : la manifestation visible du corps de l'artiste saisi par le ravissement créateur. "On aurait dit que, réincarné, l'auteur *vivait* à jamais *dans* sa musique". Dans la phrase, le créateur s'incarne : "c'était le créateur qui le conduisait lui-même." Ainsi s'exprime la puissance démiurgique du créateur montré non comme une belle âme mais comme un corps à la limite de l'obsène. "Haletant, grisé, affolé, vertigineux", ces quatre adjectifs se réfèrent au musicien et non à l'œuvre. La phrase de Vinteuil réalise la promesse inouïe de la résurrection de la chair dans la matière de l'œuvre d'art.

Ce changement de perspective explicite le mystère que Swann n'a pas su deviner. Pour serrer au plus près les mystères de la création, Proust invente une esthétique sensuelle dont Vinteuil et Michel-Ange sont les hérauts :

"L'atmosphère (...) changeait à tout instant, effaçant la promesse empourprée de l'Aurore. À midi pourtant, dans un ensoleillement brûlant et passager, elle semblait s'accomplir en un bonheur lourd, villageois et presque rustique, où la titubation de cloches retentissantes et déchaînées – pareilles à celles qui incendiaient de chaleur la place de l'église à Combray (...) – semblait matérialiser la plus épaisse joie." (*P*, III, 755)

La vocation de l'artiste se fait chair. Elle s'incarne là où personne ne songerait à la chercher, dans des sons grossiers de "cloches retentissantes et déchaînées", ou encore dans l'insupportable fournaise d'un enfer sensuel : "ensoleillement brûlant", "incendie de chaleur". Vinteuil est en train de se damner. Il perd son âme bourgeoise et dévote, la livre au feu de l'orgasme créateur. Parce qu'elle incarne un créateur qui joue sa perte et son salut dans l'œuvre, la phrase musicale fait entendre cet "accent" qui est le signe de la différence "irréductiblement individuelle" inscrite dans l'art :

"C'est bien un accent unique auquel s'élèvent, auquel reviennent

malgré eux ces grands chanteurs que sont les musiciens originaux, et qui est une preuve de l'existence irréductiblement individuelle de l'âme." (*P*, III, 761)

L'âme est cet "ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti" (*P*, III, 762). C'est donc par l'impression que l'artiste découvre qu'il a une âme, c'est-à-dire le désir de créer et non de s'unir à Dieu. L'accent articule corps et musique. Il témoigne que la musique a vocation à assumer le corps singulier de l'artiste.

C'est la voix, le corps de la mère, qui révèlent à l'enfant le mystère de l'accent. Par sa lecture, elle insuffle à la "prose si commune" de George Sand une sorte de "vie sentimentale et continue". En deçà des mots qui ne l'indiquent pas, elle retrouve "l'accent cordial qui leur préexiste et les dicta". Aussi sa lecture est-elle un chef-d'œuvre musical : "C'était une lectrice admirable par le respect et la simplicité de l'interprétation, par la beauté et la douceur du son" (*CS*, I, 42). Ange musicien, la mère donne vie au texte par le souffle de la voix ; elle fait entendre l'accent caché du créateur, le principe vivant de l'œuvre, que l'enfant retrouve ensuite dans la lecture :

"C'est cet accent qui aux moments où dans ses livres, Bergotte était entièrement naturel, rythmait les mots souvent alors fort insignifiants qu'il écrivait. Cet accent n'est pas noté dans le texte, rien ne l'y indique et pourtant il s'ajoute de lui-même aux phrases, on ne peut pas les dire autrement, il est ce qu'il y avait de plus éphémère et pourtant de plus profond chez l'écrivain." (*JF*, I, 543)

L'accent exprime le mystère même de l'écriture : échappant à la prise des mots, il est cependant dans le texte. Il renvoie le texte à son origine rêvée, à un sujet et un temps antérieurs à l'œuvre. Ce mystère n'est pas indicible car il est naturel. Il procède du corps, et parfois même, d'un corps collectif :

"Swann, qui avait connu le Maître quand il était enfant, m'a dit qu'alors on entendait chez lui, tout autant que chez ses frères et sœurs ces inflexions en quelque sorte familiales (...). Il y a dans ses livres telles terminaisons de phrase (...) dans lesquelles je retrouvai plus tard un équivalent musical de ces cuivres

phonétiques de la famille Bergotte." (*JF*, I, 544)

La phrase transpose et fixe un accent familial où les affects – "tour à tour cris de violente gaieté, murmures d'une lente mélancolie" – se déposent. On comprend alors le sens du mot de "patrie" rapporté à Vinteuil :

"Ce chant, différent de celui des autres, semblable à tous les siens, où Vinteuil l'avait-il appris, entendu ? Chaque artiste semble ainsi comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même, différente de celle d'où viendra, appareillant pour la terre, un autre grand artiste. (...) Cette patrie perdue, les musiciens ne se la rappellent pas, mais chacun d'eux reste inconsciemment accordé en un certain unisson avec elle ; il délire de joie quand il chante selon sa patrie." (*P*, III, 761)

Libre à chacun de situer cette patrie dans le ciel idéal de la métempsychose. La patrie singulière que cherche et que trouve la musique, c'est peut-être aussi cette histoire familiale qui habite chacun d'entre nous, ce mouvant pays des pères où se transmet la langue maternelle et d'où procèdent les "cuivres phonétiques" de l'œuvre à venir. Venu d'un horizon plus lointain "que l'Inde et que la Chine", ce chant singulier produit une impression saisissante d'étrangeté :

"Quand la vision de l'univers (...) devient plus adéquate au souvenir de la patrie intérieure, il est bien naturel que cela se traduise par une altération générale des sonorités chez le musicien comme de la couleur chez le peintre." (*P*, III, 761)

C'est pourquoi l'œuvre originale a un caractère puissamment désagréable ; le septuor s'oppose aux jolies de la sonate. La dissonance est la marque du génie. Si cette vérité esthétique ne pouvait être pressentie par la mère, celle-ci aura néanmoins permis à son fils de la découvrir. Il la rencontre une première fois dans la diction de Bergotte, dont il comprend la signification secrète : "Il avait (...) un organe bizarre ; rien n'altère autant les qualités matérielles de la voix que de contenir de la pensée" (*JF*, I, 540). Il la retrouve ensuite dans le sublime et déroutant septuor :

"Et un chant perçait l'air, chant de sept notes, mais le plus inconnu, le plus différent de tout ce que j'eusse jamais imaginé, à la fois

ineffable et criard, non plus roucoulement de colombe comme dans la sonate, mais (...) quelque chose comme un mystique chant du coq, un appel ineffable mais suraigu de l'éternel matin." (P, III, 754)

Abolissant toute certitude esthétique, pulvérisant les normes du goût, Vinteuil fait entendre "l'ineffable" dans le "suraigu" et le "criard". À propos de Beethoven, Charlus s'exclame : "c'est justement ce mysticisme presque aigre qui est divin" (SG, III, 398). Seule l'aigreur peut conférer au mysticisme son caractère divin. Ces paradoxes donnent naissance à une esthétique du dissemblable. Elle congédie radicalement toute tentative de traduction de l'abstrait par le concret, toute recherche d'une sereine adéquation entre le concept et le réel :

"Quant au bruit qui sort d'une mère à qui on apprend que son enfant vient de mourir, il peut nous sembler, si nous ne savons pas de quoi il s'agit, aussi difficile de lui appliquer une traduction humaine, qu'au bruit qui s'échappe d'une bête, ou d'une harpe." (AD, IV, 131)

La pointe extrême de l'esthétique musicale proustienne réside dans ce "mystique chant du coq", dans cette hésitation inouïe entre le hurlement de la bête et le chant de la harpe, dans ces fulgurances sonores qui court-circuitent l'emprise du rationnel, du spirituel, et conduisent le lecteur, suffoquant mais libéré, au plus épais du corps humain, dans la "profondeur organique et devenue translucide des viscères mystérieusement éclairés" (P, III, 157).

**Stéphane Chaudier**  
*Université de Saint-Étienne*

## Notes

- 1 Proust, *Correspondance*, I, p. 388-389, édition en 21 volumes de P. Kolb, Plon, 1970-1993. Ce texte est cité et commenté par J.-Y. Tadié, Introduction générale à *La Recherche*, p. CXVIII, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, tome I.
- 2 *Les Plaisirs et les Jours*, "Famille écoutant la musique", édition de T. Laget, Gallimard, Folio, 1993, p. 167-168.
- 3 *Les Plaisirs et les Jours*, op. cit., p. 184.
- 4 *Pastiches et mélanges*, dans *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 112.
- 5 Nous citons *La Recherche* d'après l'édition de J.-Y. Tadié en 4 volumes dans la Pléiade. Les abréviations conventionnelles renvoient au titre du roman ; les chiffres romains au volume, et le chiffre arabe à la page, AS, I, 346-347.
- 6 Vincent Descombes, Proust, *Philosophie du roman*, Paris, Minuit, p. 27.
- 7 *P*, III, 667. Voilà qui rappelle une observation dégraisante, déjà risquée à propos de Bergotte : "Je me demandais si l'originalité prouve vraiment que les grands écrivains sont des dieux régnant chacun dans un royaume qui n'est qu'à lui, ou bien s'il n'y a pas dans tout cela un peu de feinte, si les différences entre les œuvres ne seraient pas le résultat du travail, plutôt que l'expression d'une différence radicale d'essence entre les diverses personnalités" (*JF*, I, 539). Toute l'esthétique de Proust est marquée par sa résistance désespérée à admettre l'inanité des théories idéalistes qui le séduisent et qu'Anne Henry, dans un ouvrage désormais classique, a analysées avec perspicacité.
- 8 *Jean Santeuil*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition Clarac-Ferré, p. 284. Nous abrégeons désormais la référence en *JS*.
- 9 *P*, III, 758-759, nous soulignons.