



HAL
open science

La musique dans l'esthétique d'À la Recherche du temps perdu'

Sabine Sellam

► **To cite this version:**

Sabine Sellam. La musique dans l'esthétique d'À la Recherche du temps perdu'. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2004, N° spécial, pp.111-132. hal-04405661

HAL Id: hal-04405661

<https://hal.science/hal-04405661>

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



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



La musique dans l'esthétique d'À la Recherche du temps perdu

Sabine Sellam

L'art est omniprésent dans *À la Recherche du temps perdu*¹ mais la musique y occupe une place privilégiée. La critique s'est mise d'accord sur ce point : elle l'emporte sur la peinture. La musique, dit Proust, "court comme un fil conducteur à travers toute mon œuvre"². Elle est un de ces "gisements précieux"³ que Proust a su exploiter. Peu d'écrivains se sont aventurés sur ce sujet car la musique reste une contrée inconnue pour beaucoup.

Dans l'œuvre, la musique se manifeste dans tous ses états. C'est d'abord l'univers sonore, très vaste, protéiforme, qui concerne les personnages musiciens, compositeurs, interprètes. Ce sont aussi les instruments, divers, et la culture musicale qui émerge par différents termes techniques et nourrit tout un substrat métaphorique. C'est enfin et surtout la musique de Vinteuil, de la "Blanche sonate" au "rougeoyant septuor"⁴ qui surplombe l'œuvre. Elle se révèle être un puissant pouvoir de connaissance, de sublimation pour découvrir la vérité de la société qui l'entoure, mais aussi pour descendre au plus profond de nous-mêmes, privilège qui n'est pas celui de la peinture.

La musique dans toutes ses manifestations esquisse le portrait d'un Proust connaisseur. Il s'en sert comme d'un outil narratif. Moyen ou fin, la musique est l'instrument privilégié de la *Recherche*.

Le thème musical a toujours été pour l'auteur un objet d'intérêt tout d'abord par sa faculté à faire naître des émotions uniques, à éveiller ou réveiller des sentiments sincères. Il circule dans ses œuvres de jeu-

nesse. Dès *Les Plaisirs et les jours* avec "Mélancolique villégiature de Madame de Breyves", une phrase de Hans Sachs, au deuxième acte des *Meistersinger* de Wagner, devient pour l'héroïne "le véritable *leitmotiv* de M. de Laléande, et, l'entendant un jour à Trouville dans un concert, elle fond (...) en larmes⁵". Cette accointance de la musique et des sentiments se retrouve, amplifiée, dans les fragments publiés sous le nom de *Jean Santeuil* mais, cette fois, c'est Jean qui contient ses larmes : "Il avait reconnu cette phrase de la sonate de Saint-Saëns que presque chaque soir au temps de leur bonheur il lui demandait et qu'elle lui jouait sans fin ; dix fois, vingt fois de suite (...) ⁶". On a ici en germe le secret de la conception musicale de *À la Recherche du temps perdu* d'autant plus que le thème principal de la Première sonate pour violon et piano de Saint-Saëns (1885) entre dans la phrase emblématique de la sonate de Vinteuil. Déjà présent en puissance dans ses œuvres antérieures, le thème musical acquiert toute sa fraîcheur et sa densité dans l'œuvre magistrale de Proust.

La récurrence du thème révèle néanmoins la fascination qu'il exerce sur l'auteur, une fascination qu'on a souvent qualifiée de naïve. En effet, selon Georges Matoré et Irène Mecz dans *Musique et structure romanesque dans la "Recherche du temps perdu"*, l'ignorance de Proust "saute aux yeux⁷". En témoignent de multiples maladroites et confusions. Nous ne prendrons que quelques exemples : il peut confondre des instruments tels que la contrebasse et le violoncelle (*P*, III, 755), comme des compositeurs tels que Palestrina et Beethoven : "C'était la sonate à Kreutzer qu'on jouait, mais s'étant trompé sur le programme, il croyait que c'était un morceau de Ravel qu'on lui avait déclaré être beau comme du Palestrina, mais difficile à comprendre" (*TR*, IV, 602-603). Certaines invraisemblances concourent également à valider cette position notamment lorsque Proust fait jouer un nocturne de Debussy par un violon seul⁸. C'est un sujet très controversé sur lequel tranche Claude-Henry Joubert. Elle a montré que le vocabulaire musical, qu'elle recense avec minutie, était utilisé avec exactitude.

La variété des instruments évoqués en témoigne. Si le piano (47 oc-

currences) et le violon (27 occurrences) dominant – le piano, comme le rappelle Joubert était “avant la première guerre mondiale, l’instrument commun de reproduction de la musique qui jouait ‘une page symphonique de Vinteuil’ (P, III, 758), le prélude de Tristan ou la chevauchée de la Walkyrie” – d’autres plus rustiques apparaissent comme le piston ou encore le mirliton (P, III, 644).

De même, la présence de multiples compositeurs postule un Proust connaisseur. Une cinquantaine de compositeurs d’Adam à Widor ne sauraient pulluler dans l’œuvre d’un ignorant. Dans l’ordre d’apparitions les plus fréquentes, mentionnons Wagner (77 occurrences), Beethoven (30), Debussy (19) et Chopin (16). On trouve également Bach et Halévy (8), Schumann (6), Victor Massé, Mozart et Offenbach (5), Richard Strauss (4) ou encore Palestrina (3) puis d’autres musiciens, compositeurs, chanteurs et instrumentistes cités furtivement parmi lesquels Stravinsky et Ravel.

Certains personnages de l’œuvre sont de véritables mélomanes qui émettent des jugements fins sur les compositeurs, les œuvres. C’est le cas du narrateur, double de l’auteur jusqu’à un certain point, qui, en mélomane éclairé sait apprécier la distance qui sépare Lohengrin ou Tannhäuser, exprimant selon lui les “vérités les plus hautes⁹”, la valeur de *Parsifal* ou de *Tristan*, contrairement à Odette qui ne sait pas “faire de différence entre Bach et Clapisson¹⁰”. Cette dernière avait pourtant vécu plus de six mois avec un autre mélomane : Swann. La mention de Bach et de Clapisson n’est pas anodine. Bach est, en effet, souvent cité par Proust, car, dans sa jeunesse, il avait entendu jouer quelques-unes de ces œuvres chez Robert de Montesquiou, chez le Prince de Polignac ou par Saint-Saëns comme le mentionne les *Essais et articles*¹¹ aux pages 362, 385 et 469. Quant à Clapisson, auteur d’opéras comiques portant des titres tels que *La Figurante*, *La Promise* ou *La Fanchonette*, son œuvre était déjà passée de mode en 1880. Afin d’illustrer le mauvais goût d’Odette, Proust avait d’abord pensé à *Paillassé* de Léoncavallo, puis à Donizetti, comme en témoigne la variante de la soixante quinzième esquisse¹² avant *Une Nuit de Cléopâtre*, œuvre de Victor Massé, auteur de *La Reine Topaze* et de *Paul et Virginie*, qui fut créée en 1885.

Reste que Proust et ses truchements parlent toujours de ces compositeurs avec clairvoyance et acuité. Il sait discerner par exemple ce qui, dans le succès de Debussy, relève de la mode anti-wagnérienne ou de son art et va même jusqu'à débusquer l'intertextualité wagnérienne dans son œuvre : "parce qu'on se sert tout de même des armes conquises pour achever de s'affranchir de celui qu'on a momentanément vaincu (...). D'ailleurs le jour devait venir où pour un temps, Debussy serait déclaré aussi fragile que Massenet et les tressautements de Mélisande abaissés au rang de ceux de Manon" (SG, III, 210). De même, Proust n'hésite à prendre le contre-pied des tendances en revalorisant par exemple la musique de Chopin "défraîchie" (CS, I, 326) qui, en dépit des affirmations de Madame de Cambremer, "loin d'être démodé, était le musicien préféré de Debussy" (SG, III, 212). Il est même une sorte de miroir pour Proust qui n'a aucun mal à se reconnaître dans sa phrase "au long col sinueux et démesuré" (CS, I, 326). Proust, visionnaire, sait aussi voir en l'œuvre de Beethoven, ce "glorieux sourd" (SG, III, 398), qui peut féconder "les rares esprits capables de le comprendre, [les faire] croître et multiplier", et créer "elle-même sa postérité" (JF, II, 522), le succès futur, dans "ce temps à venir, vraie perspective des chefs d'œuvre" (*ibid.*).

Une telle acuité pour l'univers musical lui permet de broser des portraits de mélomane comme ce baron de Charlus qui réunit chez lui les musiciens pour "réentendre certains quatuors de Beethoven" (JF, II, 110) mais cache son talent de musicien. Ainsi un soir "à l'étonnement général (...) il accompagna, avec le style le plus pur, le dernier morceau (inquiet, tourmenté, schumannesque, mais enfin antérieur à la sonate de Franck) de la sonate pour piano et violon de Fauré" (SG, III, 343). De ce fait, il apparaît comme un très bon maître pour Morel (SG, III, 398). Mais c'est surtout avec le personnage de Vinteuil, musicien imaginaire et archétypal de l'œuvre que le thème musical est véhiculé. On a très peu d'éléments biographiques le concernant : pauvre professeur de piano retiré dont la vie misérable rappelle celle de César Franck, dissimulant ses partitions, Vinteuil souffre du comportement de son "hommase" de fille. Comme tout grand artiste novateur, sa musique n'est pas encore reconnue : "Swann

apprit seulement que l'apparition récente de Vinteuil avait produit une grande impression dans une école de tendances très avancées, mais était entièrement inconnue du grand public" (CS, I, 210). À l'image de Proust, son moi social, qui esquisse un tempérament secret et pudibond, contraste fortement avec son moi créateur, au portrait génial, prolifique et avant-gardiste, opposition entre l'homme et l'œuvre, que Proust revendique avec force dans *Contre Sainte-Beuve*.

L'œuvre de Vinteuil est constitué de deux chefs d'œuvre qui résonnent dans toute la *Recherche du temps perdu* : la petite sonate, si chère à Swann, redécouverte plus tard par le narrateur, et le Septuor, véritable révélation pour le héros. Elle exerce sur les protagonistes de l'œuvre un véritable charme, un enchantement et revêt plusieurs rôles dans l'œuvre si bien que l'identité de la sonate a beaucoup mobilisé la critique. Question certes largement posée, mais qui reste peu pertinente et à laquelle Proust répond : "Dans la mesure où la réalité m'a servie, mesure très faible à vrai dire, la petite phrase de cette sonate est (pour commencer par la fin) dans la soirée Saint-Euverte, la phrase charmante mais enfin médiocre, d'une sonate pour violon et piano de Saint-Saens, musicien que je n'aime pas (...). Dans la même soirée, un peu plus tard, je ne serais pas surpris qu'en parlant de la petite phrase, j'eusse pensé à l'Enchantement du Vendredi Saint [dans *Parsifal* de Wagner]. Dans cette même soirée encore, quand le violon et le piano gémissent comme deux oiseaux qui se répondent, j'ai pensé à la sonate de Franck (...) les trémolos qui couvrent la petite phrase chez les Verdurin m'ont été suggérés par le prélude de Lohengrin. Mais elle-même, à ce moment-là a une chose de Schubert. Elle est, dans la même soirée, un ravissant morceau de Fauré¹³". Autrement dit, la sonate de Vinteuil n'est autre qu'une mosaïque qui de "bien des sonates, servant à faire une seule sonate" (TR, IV, 612), celle de Proust lui-même.

Reste que la sonate de Vinteuil et d'une manière plus générale la musique recouvre un rôle spécifique, celui d'outil narratif à valeur structurale. Comme l'a remarqué A. Bouillaguet dans son étude sur *Un Amour*

de Swann¹⁴ : adjuvant à l'amour, la musique est un "facteur de consolidation", "un catalyseur", et apparaît comme un élément de construction du roman. Marcel, après Swann qui voit Boticelli en Odette, voit Bellini ou Mantegna (*P*, III, 620) en Albertine, cet "ange musicien¹⁵" jouant du pianola. En premier lieu, la musique prépare l'amour. C'est, en effet, cette petite phrase musicale servant de thème à l'andante de la sonate de Vinteuil, qui, captée par Swann, devenu capable de l'identifier dans une soirée mondaine avant même de connaître le compositeur et Odette, permet l'amour. Déjà source de plaisir, lui procurant des "voluptés particulières" et devenant ainsi l'objet d'un "amour inconnu", elle suscite chez lui "une disposition d'esprit particulière et renouvelable, qui permettra le transfert des propriétés de la petite phrase à Odette quand elles se retrouveront associées chez les Verdurin¹⁶". Comme elle, Odette est diligente, parfumée et pourvue d'un visage qui conserve le "reflet de son sourire" (*CS*, I, 208-209).

Elle est également un facteur de consolidation. Comme l'écrit A. Bouillaguet¹⁷, du point de vue thématique, elle constitue un prélude à l'amour, d'un point de vue narratif, une annonce. Elle prend donc une double valeur : celle d'un leitmotiv musical et littéraire. Jouée régulièrement puisque évoquée à l'imparfait itératif, la sonate devient le fil conducteur de l'amour de Swann pour Odette et ainsi "l'air national de leur amour¹⁸". Leurs sentiments sont cristallisés autour de ce morceau de musique qui donne de la consistance à l'amour de Swann pour Odette : "La petite phrase continuait à s'associer pour Swann à l'amour qu'il avait pour Odette¹⁹". Elle se comporte comme un "filtre²⁰". Ainsi, lorsque son interprétation par Odette lui fait perdre sa valeur artistique (elle joue "fort mal" et sur un "piano désaccordé²¹"), leur amour se dégrade. Autrement dit, elle est l'élément essentiel de leur amour, elle remédie, au même titre que la fresque de Boticelli, à la laideur d'Odette²², "à ce que l'affection d'Odette pouvait avoir d'un peu court et décevant, [venant lui] ajouter, amalgamer son essence mystérieuse²³". La musique a ainsi ce pouvoir d'embellir, d'habiller les êtres d'un voile sublimateur qui, quand ils en sont dépossédés, deviennent "fades" (*P*, III, 763). L'union charnelle se fait sous

les deux conditions, la musique et la peinture. Les étapes de sa dégradation accompagnent celle de la dégénérescence de leur amour. Entendue pour la dernière fois mais cette fois dans son intégralité, Swann redécouvre son amour, mais finit par comprendre "que le sentiment qu'Odette avait eu pour lui ne renaîtrait jamais" (CS, I, 347). De cette prise de conscience surgira l'oubli. Elle apparaît alors ici comme son lot de consolation, "la grâce d'une résignation presque gaie" et Odette obscurément consciente du danger l'y avait détourné : "Qu'avez-vous besoin du reste ? lui avait-elle dit. C'est ça notre morceau" (CS, I, 215). Swann s'abandonne pourtant à "l'insouciance de ceux qui croient leur bonheur durable" (P, III, 588), négligeant cette "signification, [cette] beauté intrinsèque et fixe". En véritable fil conducteur, la musique fonctionne comme un indicateur temporel du roman.

La musique assume d'autres rôles cardinaux dans l'œuvre, celui, notamment, manifeste, d'instrument d'investigation de la vérité sociale et culturelle des êtres. Elle fonctionne comme un indicateur social et identitaire, pour les personnages tout d'abord, parce qu'elle acquiert dans l'élite un prestige considérable. C'est donc tout naturellement qu'elle fait partie des rituels des différentes coteries et notamment celle de Madame Verdurin, où elle constitue un "examen d'admission" au cours duquel on doit entendre la musique de Wagner (Tristan et la Walkyrie), et supporter les "névralgies musicales" de "la Patronne" (SG, III, 298). La fausseté de ce "monde clos" éclate à travers l'apparition de la sonate qui n'est que transcription, interprétation au piano contrairement à son apparition au violon chez M^{me} de Saint-Euverte. Contrairement à Swann pour laquelle la petite phrase transcende son âme, "tous ces gens qui faisaient profession d'admirer ce musicien" (CS, I, 209) ne pénètrent pas son essence. Dans ces microsociétés, bourgeoise ou noble, l'affectation n'est étalée autrement que par une volonté de briller. La soirée organisée par la marquise de Saint-Euverte est en symétrie parfaite avec celle qu'orchestre la Patronne. À l'image de la coterie des Verdurin, les convives feignent d'être mélomanes. Oriane, la duchesse de Guermantes, bat "pendant un ins-

tant la mesure (...) à contretemps” pour ne pas paraître ignorante : “Elle observait la mimique de sa voisine (...) commençait à se demander si cette gesticulation n’était pas rendue nécessaire par le morceau qu’on jouait et [se demandait] si s’abstenir n’était pas faire preuve d’incompréhension à l’égard de l’œuvre et d’inconvenance” (CS, I, 325). La musique est donc cet instrument infaillible pour faire tomber les masques, débusquer les faux-semblants, percer l’hypocrisie des êtres et mettre à jour la vacuité des propos.

Cette admiration pour la musique prend ainsi des allures de “pose littéraire” plutôt que de “jugement musical²⁴” comme celle de M^{me} Verdurin au front “bombé par tant de quatuors” (P, III, 734) qu’elle écoute le visage dans les mains pour “montrer à la fois qu’elle les considérait comme une prière et pour ne pas laisser voir qu’elle dormait” (SG, III, 346). Si M^{me} Verdurin fréquente l’Opéra-comique, Bayreuth et les Ballets russes, la musique n’est qu’un moyen de se projeter au sommet de la pyramide sociale et son insensibilité musicale éclate lors d’une réponse maladroite faite à Swann à propos de la sonate de Vinteuil : “Je vous dirai que je n’aime pas beaucoup chercher la petite bête et m’égarer dans des pointes d’aiguilles ; on ne perd pas son temps à couper les cheveux en quatre ici, ce n’est pas le genre de la maison” ou même son aveu d’impuissance à éprouver une véritable sensation musicale “Tiens, c’est amusant, je n’avais jamais fait attention” (CS, I, 209-210). C’est pourquoi Swann s’en prend à la Patronne : “Idiote, menteuse ! (...) et ça croit aimer l’Art !” (CS, I, 282). Notons que le snobisme de M^{me} Verdurin est tout aussi condamnable que celui d’Oriane de Guermantes, qui a pourtant une véritable culture musicale : lors de la soirée Saint-Euverte, elle peut goûter “en pleine connaissance de cause, avec une appréciation juste de la façon dont le pianiste jouait ce prélude [de Chopin] qu’elle savait par cœur” (CS, I, 327) mais comme on lui avait signalé, à ce moment, la présence de Swann dans le salon, “Chopin ressuscité aurait pu venir jouer lui-même toutes Ses œuvres sans que Madame des Laumes pût y faire attention” (CS, I, 329). De même, le rapport à la musique de M^{me} de Cambremer-Legrandin parachève la peinture de son caractère. Ainsi, l’épi-

sode où elle demande de jouer *Fêtes* de Debussy (SG, III, 345) à Morel, qui enchaîne les premières mesures du *Nocturne* par une marche de Meyerbeer, révèle son inculture.

La musique apparaît donc davantage comme un facteur de discrimination intellectuelle que sociale. Elle permet au même titre que la peinture et la littérature mais de façon plus accrue de traquer le snobisme, de percer le secret intime de chaque personnage. André Cœuroy écrit dans "La musique dans l'œuvre de Marcel Proust" paru en janvier 1923 dans *La Revue musicale* (n°3) : "Il est sans exemple que l'introspection ait jamais été aussi bien servie par des observations empruntées à la musique. Chez Proust, la méthode est si naturelle qu'il l'applique à la formation psychologique de ses personnages" (p. 202).

Mais ne nous y trompons pas, Proust n'incrimine pas le mauvais goût²⁵. Swann, comme le narrateur, ne cherche pas à corriger le "mauvais goût" (CS, I, 237) d'Odette et d'Albertine (lui-même en sera victime à Venise avec cette "vulgaire romance"²⁶) d'Eduardo Di Capua, *O Sole mio* (AD, IV, 231-233)) mais dénonce l'inanité ambiante. Celle d'un personnage subsidiaire comme cette dame noble d'Avranches incapable de "distinguer Mozart de Wagner" (SG, III, 207) et qui condamne *Pelléas et Mélisande*, tout comme celle de M^{me} de Cambremer-Legrandin qui éprouve le besoin de s'écrier : "Mais au contraire, c'est un petit chef d'œuvre" (*ibid.*) face au "c'est affreux" de celle-ci. Opéra dont le jugement arrêté de Monsieur de Chevreigny nous renseigne sur la fausseté de ces aristocrates provinciaux. Ainsi le jugement qu'émettent les personnages sur tel ou tel opéra indique leur personnalité : le "Ah ! Beethoven, la barbe !" de M^{me} de Citri, signale le malaise du personnage : "Finalement ce fut la vie elle-même qu'elle vous déclara une chose rasante sans qu'on sût bien où elle prenait son terme de comparaison" (SG, III, 87). Proust semble honorer ce précepte : dis moi ce que tu penses de cet opéra, compositeur ou musicien, je te dirais qui tu es. La soirée de Sainte-Euverte est pleine de personnages ridicules et incultes comme cette M^{me} de Franquetot aux "yeux éperdus comme si les touches sur lesquels [le pianiste] courait avec agilité avaient été une suite de trapèzes d'où il pouvait tomber d'une

hauteur de quatre-vingts mètres" et qui lance à sa voisine des regards "d'étonnement, de dénégation qui signifiaient : 'Ce n'est pas croyable, je n'aurais jamais pensé qu'un homme pût faire cela'" (CS, I, 323). L'ironie de Proust mais aussi celle de Swann, souffrant de "rester enfermé au milieu de ces gens dont la bêtise et les ridicules le frappaient" (CS, I, 339), incise les personnages et les scènes musicales notamment lorsque Chopin, "le pianiste redoublant de vitesse, l'émotion musicale était à son comble" (CS, I, 330). Mais contre toute attente, elle ne discrimine pas les aristocrates des bourgeois mais les cultivés des incultes : ce n'est pas dans la possession matérielle de biens ni même dans l'appartenance à telle ou telle communauté, telle ou telle coterie que les personnages de l'œuvre se distinguent, mais dans la culture. Les barrières sociales, religieuses tombent devant la connaissance. Le duc de Guermantes, "vieux jeu²⁷" en matière de goûts musicaux a beau être duc, en citant indistinctement cinq œuvres du répertoire lyrique (*Fra Diavolo*, *La Flûte enchantée*, *Le Chalet*, *Les Noces de Figaro* et *Les Diamants de la couronne* respectivement de Auber, Mozart, Adam, Mozart, Auber (CG, II, 781)) montre l'étendue de son ignorance et son absence de véritable goût. Proust est même plus indulgent quand cette inculture musicale, qui s'accompagne d'une inculture picturale, émane de la strate populaire de la société : c'est le cas des Cottard qui, "avec une sorte de bon sens comme en ont aussi certains 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. Biche²⁸", qui apparaîtra plus tard sous le nom d'Elstir. On touche ici à un aspect peu connu ou étudié de l'œuvre de Proust, qui présente un intérêt pédagogique majeur pour notre époque. L'œuvre de Proust taxé de snobisme illustre en réalité un concept moderne : la méritocratie.

Instrument donc d'investigation de l'âme et de la société, la musique passe par l'art mais également par la nature.

Omniprésente dans l'œuvre excepté dans Combray où l'on ne retrouve qu'une allusion discrète à Wagner (CS, I, 176), la musique est

également présente sous une forme différente (deuxième manifestation musicale), celle des bruits, des sons domestiques qui peuplent l'univers de Combray comme "le sifflement des trains" comparé au "chant d'un oiseau" (CS, I, 3) et surtout la clochette génératrice d'angoisse (CS, I, 14) annonçant l'arrivée de Swann et précédée du "grelot profus et criard" ; celle également du "dialogue rythmé" né des trois coups frappés par le héros à Balbec au mur de sa chambre, qui s'ouvrent comme une "symphonie" (JF, II, 30), et auxquels répondent les trois coups de sa grand-mère. C'est d'ailleurs sur le tintement de la clochette que s'ouvre et se ferme la recherche. Le narrateur entend, situé pourtant si loin dans le passé "ce tintement rebondissant, ferrugineux, intarissable, criard et frais de la petite sonnette qui [lui] annonçait qu'enfin M. Swann était parti et que maman allait monter (...)" (TR, IV, 623). La mémoire du narrateur semble ne retenir que ce qui est "musicalisé". Elle va donc permettre cette réappropriation du souvenir.

C'est en tout cas le vocabulaire musical qui est utilisé pour décrire la réalité comme ces aubépines (CS, I, 136), ces vieilles pierres usées qui paraissaient "tout d'un coup montées bien plus haut, lointaines, comme un chant repris 'en voix de tête', une octave au-dessus" (CS, I, 63). André Cœuroy a analysé certaines manifestations de cette musique en germe que le romancier découvre dans les bruits organisés²⁹ : musique du ronflement de sa tante, râle de la grand-mère mourante qui ressemble à un "long chant heureux (...) rapide et musical" (CG, II, 635).

En ce sens, la musique hante l'imaginaire proustien, le structure, l'explique, l'enrichit, transporte ou sublime le quotidien en volupté mélodique. Elle répond donc à une exigence poétique. Les personnages sont comme transfigurés par la mise en relation intertextuelle. Les exemples fourmillent : "la solidité inébranlable d'une fugue de Bach" cautionne la conversation obstinée de Françoise et de ses pays (SG, III, 125), cette "même question (...) intensément posée à Jupien dans l'ocellade de M. de Charlus" sont comparées aux phrases interrogatives de Beethoven (SG, III, 7), la voix de M. de Norpois est pareille au "violoncelle qu'on vient d'entendre, dans un concerto de Mozart" (JF, I, 447), la "marche lente"

d'Albertine rappelle "la phrase la plus mélancolique" de Chopin (*JF*, I, 149), enfin le "bruit de toupie du téléphone" fait écho à "l'écharpe agitée ou le chalumeau du pâtre" dans *Tristan* de Wagner (*SG*, III, 129). C'est encore par une note musicale que sont décrites les relations entre Albertine et le narrateur (*SG*, III, 229), les échanges entre Charlus et le narrateur (*CG*, II, 850). Chaque personnage apparaît comme une partition musicale ou un instrument de cet immense orchestre qu'est *La Recherche*. Parmi eux, Jupien apparaît comme désaccordé : "il résultait de ce désaccord entre son regard et sa parole quelque chose de faux qui n'était pas sympathique" (*CG*, II, 321). De même Albertine, lorsqu'elle devenait "cette autre femme" (*P*, III, 620) en s'endormant dans la chambre du héros est comparée à un instrument de musique : "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" (*ibid.*), une partition (*CG*, II, 478) ; Saint-Loup est un chef d'orchestre (*CG*, II, 180), Rachel est "lentement composée" (*CG*, II, 459) ; les ennuis de la vie s'entrecroisent comme des "leitmotive wagnériens" (*AD*, IV, 27). La musique est son univers de référence si bien que parfois on ne perçoit pas toujours le sens de la mise en relation notamment lorsque ne pas finir la crème au chocolat de Françoise est comme "se lever avant la fin du morceau de musique au nez du compositeur" ! (*CS*, I, 71)

Du coup, on ne sait plus si c'est la musique qui explique la trame narrative ou l'inverse. Elle est partout, dans l'odeur, la disposition, l'aspect des aubépines et surtout à l'intérieur de nous-même si on y prend garde : "En notre être, instrument que l'uniformité de l'habitude a rendu silencieux, le chant naît de ces écarts, de ces variations, source de toute musique : le temps qu'il fait certains jours nous fait passer d'une note à une autre" (*P*, III, 535). Elle apparaît comme un moyen efficace pour relier des éléments hétérogènes. Ainsi la musique, comme l'odeur qui lui est chaque fois associée, a bien le don de libérer "l'essence permanente et habituellement cachée des choses" (*TR*, IV, 451).

Elle va constituer le phore au sein du système métaphorique qui "rap-

proche et fait s'entre-pénétrer les deux mondes si éloignés l'un de l'autre de l'harmonie et de l'existence vulgaire³⁰. Si le clocher de Saint-Hilaire "jouait du piano, il ne jouerait pas 'sec', ses vieilles pierres usées, en entrant dans une zone ensoleillée par le soleil couchant paraissent plus élevées "comme un chant repris en 'voix de tête' une octave au-dessus" (CS, I, 63). C'est dans l'atelier d'Elstir que le narrateur prend conscience de la puissance créatrice de la métaphore. Il discerne dans les marines du peintre "que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom ou en leur donnant un autre qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables, et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion" (JF, II, 191). Proust érige la métaphore en arcane de l'écriture : "Le rapport peut être peu intéressant, les objets médiocres, le style mauvais mais tant qu'il n'y a pas eu cela, il n'y a rien" (TR, IV, 468). Ici l'écrivain "en rapprochant une qualité commune à deux sensations", dégage "leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore" (*ibid.*). C'est le "miracle [de] l'analogie" (TR, IV, 450), duquel naît la vérité romanesque. Ainsi lorsque Marcel pénètre dans la petite haie qui longe le jardin de Swann, il est saisi par "le petit chemin (...) tout bourdonnant de l'odeur des aubépines" (CS, I, 136), le plaisir lié à la musique est rapproché de celui qui consiste à "expérimenter des parfums³¹" (CS, I, 233). Comment ne pas évoquer l'esthétique symboliste et les synesthésies baudelairiennes ? Marcel n'hésite pas à voir dans le roucoulement des pigeons une "fleur sonore" (CG, II, 441). Capable d'exprimer l'inexprimable, la musique va être cet instrument de la connaissance capable d'apporter à Proust "des joies incomparables. Plus encore : comme une preuve qu'il existe dans le monde autre chose que le néant auquel je me heurte partout³²".

Pour traduire l'ineffable, l'effet de la sonate, Proust dispose donc de la ressource métaphorique mais aussi du rythme. On a assez étudié les rapports entre la phrase proustienne et la phrase musicale, entre la construction romanesque de *La Recherche* et la construction musicale. G. Piroué souligne l'importance des "comparaisons musicales", G. Matoré et I. Mecz lui consacrent un chapitre³³. Leur réflexion porte notamment sur l'inversion ou l'ajout d'épithètes qui retardent l'aboutissement de la phrase comme Chopin ou Beethoven ; mais aussi la répétition qui joue le même rôle que la répétition d'un motif en musique comme le "leitmotiv". Cependant, comme l'écrit Claude-Henry Joubert "ce terme, pour évocateur qu'il soit ne semble pas totalement bien choisi car s'appliquant au drame wagnérien, il rétrécit ce principe de répétition, constant chez Proust, à la seule "influence" du maître de Bayreuth³⁴" et fait remarquer qu'en musique comme en littérature il y a des répétitions de motifs.

Pouvoir de connaissance, de sublimation, la musique est une clé pour entrer dans l'œuvre, un véritable instrument de la recherche. C'est en ce sens qu'elle illustre parfaitement la métaphore orphique qui jalonne l'œuvre.

C'est par la musique en effet que s'opère la correspondance entre Swann et le narrateur : de même que la petite phrase agrandit l'âme de Swann (*CS*, I, 204-205), qui descend aux Enfers (*CS*, I, 283 et 360) à l'instar d'Orphée dans un accès de quérulence, de même le narrateur est initié à la petite phrase dans une tragique scène de "transmission" (*JF*, I, 520-525) chez les Swann. La musique acquiert un pouvoir transcendant de métamorphose : la petite phrase que prononce Swann a le pouvoir de changer les "proportions de [son] âme" (*CS*, I, 233), elle est capable de nous transporter dans ce "monde pour lequel nous ne sommes pas faits" (*ibid.*), dans cette patrie "inconnue et perdue" (*P*, III, 761) avec laquelle communique chaque musicien "toujours inconsciemment accordé en un certain unisson avec elle" (*ibid.*). À l'instar de toutes les œuvres des peintres, comme celles d'Elstir, la musique nous propose une vision du monde de concert avec l'ineffable "que la causerie ne peut transmettre même de l'ami à l'ami, du maître au disciple, de l'amant à la maîtresse" (*P*, III, 762).

Ainsi, accessible à l'impression musicale, Swann sent en lui la possibilité d'une "sorte de rajeunissement" (CS, I, 207), d'une élévation qui pourrait faire de lui un artiste. Mais il en tirera pour seul profit une disposition d'esprit qui lui permettra de tomber amoureux. Il ne sait qu'inscrire dans les parties de son âme "laissées vacantes et en blanc" où la musique de Vinteuil avait effacé "les intérêts matériels, les considérations humaines" "le nom d'Odette" (CS, I, 233). La musique le transforme en une "créature étrangère à l'humanité, aveugle, dépourvue de facultés logiques, presque une fantastique licorne, une créature chimérique ne percevant le monde que par l'ouïe" (CS, I, 234), l'initie à des mystères profonds, mais Swann n'entend pas l'appel du métaphysique et ne parvient pas à passer dans l'autre monde telle la licorne, messagère symbolique. Il se gâche en baisers, petites caresses et bouderies tout comme lors de cette "cérémonie surnaturelle" (CS, I, 347), où il comprend qu'il a "gâché des années de [sa] vie" (CS, I, 375). La recherche de Swann est terminée, celle du héros peut commencer, conduite également par la musique. L'échec de Swann assimilé, le héros peut acheminer vers son parcours créateur. Notons toutefois qu'il y sera initié par d'autres messagers/passeurs à savoir "le plus beau tableau du monde", *Tristan* et le septuor. Ainsi lorsque le narrateur repense "à cette joie extra-temporelle causée, soit par le bruit de la cuiller, soit par le goût de la madeleine", il s'interroge : "Était-ce cela, ce bonheur proposé par la petite phrase à Swann qui s'était trompé en l'assimilant au plaisir de l'amour et n'avait pas su le trouver dans la création artistique, ce bonheur que m'avait fait sentir comme plus supra-terrestre encore que m'avait fait la petite phrase de la sonate, l'appel rouge et mystérieux de ce septuor que Swann n'avait pu connaître, étant mort comme tant d'autres avant que la vérité faite pour eux eût été révélée" (TR, IV, 456). Le milieu Verdurin, qui passe désormais pour le "temple de la musique" (SG, III, 204-205), joue un rôle capital. M^{me} Verdurin sait imprégner ses enfants de musique, c'est d'ailleurs en ces termes qu'elle parle d'eux à M^{me} de Cambremer : "Ce n'est pas de la musiquette qu'on fait ici, lui dit-elle. En art, vous savez, les fidèles de mes mercredis, mes enfants comme je les appelle, c'est effrayant ce qu'ils sont avancés" (SG, III, 319).

Le passé est d'ailleurs présent par les déformations de son front "sous l'action des innombrables névralgies que la musique de Bach, de Wagner, de Vinteuil, de Debussy lui avait occasionnées" (SG, III, 298). Répétant l'erreur de l'enfant qui avait négligé de répondre à l'appel des aubépines, le narrateur n'acceptera qu'après trois ans d'expériences mondaines de rencontrer la "Patronne". Les anciens "fidèles" Brichot et Cottard (SG, III, 269) donnent au "nouveau" une image du salon Verdurin profondément différente du "cliché" qu'en avait autrefois tiré Swann ; ils nous apprennent la mort de Dechambre, le "petit pianiste" de M^{me} Verdurin associé autrefois à la petite phrase et à Swann dont la mort permet au narrateur d'affronter seul son avenir. Diverses expériences (son amour pour Albertine, la révélation de l'art d'Elstir, la mort de sa grand-mère, la déception causée par les mondanités aristocratiques...) l'écartent de son parcours créateur. Reste que le héros, à la différence de Swann sait recomposer les sensations et émotions provoquées par la musique et les mêler entre eux pour progresser vers la reconnaissance de sa vocation.

La musique apparaît donc comme un véritable facteur de découverte et de connaissance de soi : "La musique (...) m'aidait à descendre en moi-même, à y découvrir du nouveau : la variété que j'avais en vain cherchée dans la vie, dans le voyage, dont pourtant la nostalgie m'était donnée par ce flot sonore qui faisait mourir à côté de moi ses vagues ensoleillées" (P, III, 665). Et la sonate et le Septuor ont joué ce rôle essentiel dans l'économie de l'œuvre, aspect qui a été étudié par Pierre Costil, dans "La construction musicale de la *Recherche du Temps perdu*" (1958, 1959). C'est sous le charme de la musique de Vinteuil que Swann peut entreprendre la descente au fond de lui-même. De même c'est la réflexion du narrateur sur la nature de la musique qui le conduit à voir en elle le modèle idéal de la littérature et l'amène à décider de consacrer sa vie à l'écriture littéraire. Le Septuor de Vinteuil provoque en lui une véritable révélation : "Le roman proustien, écrit Costil, est une quête de la vraie réalité au-delà des apparences sensibles" (1959, p. 102).

C'est donc tout naturellement que la musique nous engage sur le versant du *Temps retrouvé*, aboutissement de cette véritable métaphysique de la musique qui a pour modèle Schopenhauer.

C'est avec le personnage de Swann que Proust parvient à introduire sa conception de l'esthétique musicale. Ce dernier tient "les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification. Le champ ouvert au musicien n'est pas un clavier mesquin de sept notes, mais un clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu, où seulement ça et là, séparées par d'épaisses ténèbres inexplorées, quelques-unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité, qui le composent, chacune aussi différentes des autres qu'un univers d'un autre univers, ont été découvertes par quelques grands artistes qui nous rendent service, en éveillant en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle variété cache à notre insu cette grande nuit impénétrable et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide et pour du néant" (CS, I, 343-344). De même dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, la musique est à la fois "parfaitement intelligible et tout à fait inexplicable³⁵". "Je crois que 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 ou de mots et par conséquent d'idées, choses déterminées, ou d'objets déterminés – peinture, sculpture –) 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 aussi, et qu'on peut appeler pour cela religieux³⁶". Il emploie le psittacisme de M^{me} de Cambremer pour citer Schopenhauer : "j'étais tellement habitué (...) à considérer la femme comme une personne malgré tout remarquable, connaissant à fond Schopenhauer" (TR, IV, 318) mais c'est par Swann que l'idée-force de Schopenhauer apparaît : cette "Volonté en soi" et la "Synthèse de l'infini" qui selon Swann n'est pas montré par la musique mais "le père Verdurin en redingote dans

le Palmarium du jardin d'Acclimatation" (*JF*, I, 524). La musique permet d'accéder à l'invisible, de transcender le "monde visible (qui d'ailleurs n'est pas le monde vrai (...))" (*JF*, I, 528). D'autres interférences existent entre la métaphysique de Proust et celle de Schopenhauer, mais nous nous en tiendrons aux analogies musicales. Pour les deux, l'art apparaît comme une possibilité de s'affranchir du monde phénoménal, de se libérer du "Wille" : "par l'art seulement nous pouvons sortir de nous" (*TR*, IV, 474). Au cours de sa recherche le narrateur en aura douté, pensant un moment que "le reflet d'une réalité plus qu'humaine" qu'il croit trouver dans l'art n'était en fait que le "produit d'un labeur industriel" : "Si l'art n'est que cela", "il n'est pas plus réel que la vie" (*P*, III, 667). Il craint qu'il ne soit pas comme il le souhaite "quelque chose qui valût la peine d'un sacrifice, quelque chose d'en dehors de la vie, ne participant pas à sa vanité et à son néant" (*P*, III, 702-703), certitude qu'il trouvera avec *Le Temps retrouvé* : "à tout moment l'artiste doit écouter son instinct, ce qui fait que l'art est ce qu'il y a de plus réel, la plus austère école de la vie, et le vrai jugement dernier" (*TR*, III, 880). La musique comme l'odeur est cet art capable de libérer "l'essence permanente et habituellement cachée des choses" (*TR*, IV, 541), "l'essence intime du monde", "ce qu'il y a de métaphysique dans le monde physique" pour Schopenhauer. Pour le narrateur, la musique de Vinteuil semble "quelque chose de plus vrai que tous les livres connus" (*P*, III, 876). Il perçoit dans cette musique "de ces visions qu'il est impossible d'exprimer et presque défendu de contempler" (*P*, III, 374). "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" (*P*, III, 762-763). Elle va permettre cette traduction de l'œuvre d'art qui préexiste dans l'âme de l'artiste, cette capacité de traduire en s'étant fait miroir : "Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur" (*TR*, IV, 469). L'auteur mort est alors "réincarné" (*P*, III, 758) dans son œuvre : "il vivait à jamais dans sa musique" (*ibid.*).

Marcel Proust est donc bien cet "âme de poète et un cœur d'or : il sent la musique comme une harpe éolienne vibre aux vents", comme l'écrit Reynaldo Hahn au pianiste Edouard Risler³⁷. La place primordiale consacrée à la musique et la musicalité de l'œuvre en témoigne. Mais Proust n'est pas musicien, et la musique n'est qu'un instrument de connaissance, de sublimation. Outre le fait qu'elle permet la description réaliste du milieu musical de l'époque, la satire de sociétés indifféremment hypocrites, elle remplit un rôle initiatique. Elle est ce peloton de fil qui va permettre à nous, lecteurs, de trouver notre voie dans le labyrinthe de la *Recherche*, de percer le secret de chaque personnage, de pénétrer une vision résolument poétique, moderne et démocratique. Donc loin d'être un simple ornement, elle participe en tant que thématique et alternative analogique du mécanisme de la mémoire et du projet artistique de l'auteur.

Il est vrai que, en Vinteuil, Proust s'est rêvé musicien, mais il ne perd pas de vue sa véritable quête. Certes, le motif musical, l'œuvre de Vinteuil sont évoqués à nouveau dans cet épilogue concentré du *Temps retrouvé*, mais de manière fugitive et à titre d'équivalent spirituel des phénomènes de mémoire involontaire que le narrateur se propose d'interroger plus avant. Ainsi, l'audition de la musique de Vinteuil comme la contemplation des toiles d'Elstir vont permettre de "voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est", "seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence" (*P*, III, 762). Autrement dit, ils apparaissent comme autant d'éveils, de signes, d'étapes menant vers la révélation finale qui donne sa valeur au cheminement du narrateur : "La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature" (*TR*, IV, 449). Si la musique permet la découverte par le narrateur de sa vocation d'écrivain, de la nature de la vraie vie et de la réappropriation du temps par l'œuvre littéraire, elle apparaît comme secondaire par rapport à cet "art si compliqué", qui, pour Proust, est "justement le seul art vivant" (*TR*, IV, 475).

Sabine Sellam

Notes

- 1 Toutes les citations sont extraites des quatre volumes de l'édition de Gallimard publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, collection La Pléiade, 1987, 1988 et 1989. Les abréviations conventionnelles renvoient au titre du roman ; les chiffres romains au volume, et le chiffre arabe à la page.
- 2 Propos de Proust recueillis par Jacques Benoist-Méchin, *Retour à Marcel Proust*, Albin Michel, 1977, p. 192.
- 3 *Le Temps retrouvé*, vol. IV, p. 614 (TR).
- 4 *La Prisonnière*, vol. III, p. 759 (P).
- 5 *Les Plaisirs et les jours*, éd. Yves Sandre, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 74.
- 6 *Jean Santeuil*, éd. Yves Sandre, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 816 (JS).
- 7 Georges Matoré et Irène Mecz, *Musique et structure romanesque dans la "Recherche du temps perdu"*, Klincksiek, 1972.
- 8 *Sodome et Gomorrhe*, vol. III, p. 344-345 (SG).
- 9 *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. II, p. 58 (JF).
- 10 *Du Côté de chez Swann*, vol. I, p. 296 (CS).
- 11 *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, éd. établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.
- 12 *Du Côté de chez Swann*, Esquisse LXXV, vol. I, p. 924.
- 13 Lettre à J. de Lacretelle citée par G. Matoré et I. Mecz, *Musique et structure romanesque...*, *op. cit.*, p. 35.
- 14 Annick Bouillaguet, *Proust, Un amour de Swann*, Nathan, coll. Intégrales de lettres, 1998, p. 261.
- 15 *Ibid.*, p. 874. Notons que cette analogie jalonne l'œuvre (vol. II, p. 30 ; 262 ; 376 ; 397-398 ; vol. III, p. 176 ; 348 ; 609 ; 621-622 ; 726 ; 755-756 ; 765 ; 874 ; 884-886, etc.) et concerne pour la plupart Albertine qui en reste l'emblème puisque le motif disparaît avec elle.
- 16 A. Bouillaguet, *Proust, Un amour de Swann*, *op. cit.*, p. 261.
- 17 *Ibid.*, p. 261.
- 18 *Ibid.*, p. 215.
- 19 *Ibid.*, p. 233.
- 20 *Ibid.*, p. 234.
- 21 *Ibid.*, p. 233.
- 22 *Ibid.*, p. 221-222.
- 23 *Ibid.*, p. 233.
- 24 Igor Stravinsky – Entretiens avec Robert Kraft – (février 1957) dans *Avec Stravinsky* – Éditions du Rocher, Monaco, 1958.
- 25 "Détestez la mauvaise musique, ne la méprisez pas" nous dit Proust dans *Les Plaisirs et les jours*, *op. cit.*, p. 121.
- 26 *Albertine disparue*, vol. IV, p. 232 (AD).
- 27 *Le Côté de Guermantes*, vol. II, p. 781 (CG).
- 28 *Du Côté de chez Swann*, vol. I, p. 210. C'est nous qui soulignons.
- 29 *Revue musicale*, I, 1922.

- 30 Georges Piroué, *Proust et la musique du devenir*, Denöel, 1960, p. 169
- 31 *Ibid.*, p. 233.
- 32 Cité par J. Benoist-Méchin, *Retour à Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 155-156.
- 33 G. Matoré et I. Mecz, "Écriture proustienne et écriture musicale", in *Musique et structure romanesque...*, *op. cit.*, p. 240-261.
- 34 Claude-Henry Joubert, *Le Fil d'or : étude sur la musique dans À la Recherche du temps perdu*, Paris, J. Corti, 1984, p. 96.
- 35 Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, PUF, 1966, p. 337.
- 36 *Correspondance de Marcel Proust*, texte présenté, établi et annoté par Philip Kolb, Plon, t.1, p. 388.
- 37 Lettre au pianiste Edouard Risler, "Inédits, Douze lettres de Reynaldo Hahn", édition par Philippe Blay, *Bulletin Marcel Proust*, n°43, 1993, p. 40.