

# PROUST, ROMAIN ROLLAND ET LE MODÈLE BEETHOVÉNIEN

MARIE GABORIAUD

## *Introduction*

En 1900, Romain Rolland et Marcel Proust sont deux écrivains trentenaires dont l'œuvre est en pleine construction, deux mélomanes parisiens qui hantent les concerts et les salons. Rolland est né en 1866, Proust, de cinq ans son cadet, en 1871. Ils appartiennent donc à une génération qui voue un culte aux grandes figures de compositeurs allemands : la « wagnériste » a sévi à la fin des années 1880 ; la « beethovénite », impulsée par les Romantiques, culmine en revanche dans la décennie 1900-1910. Cet intérêt générationnel pour la figure de Beethoven, autour de 1900, se manifeste en termes médiatiques par une vague sans précédent de publications, périodiques et monographiques, et en termes artistiques, par des cycles de concerts : les concerts Lamoureux, dont Camille Chevillard vient de reprendre les rênes, donnent en 1901 puis en 1902-1903 toutes les symphonies, tandis que le pianiste Édouard Risler donne le cycle complet des sonates à la salle Pleyel en 1905. Ces « cycles », par leur ambition exhaustive et monumentale, concourent à faire de Beethoven un *monument* musical, et dessinent un geste patrimonial similaire à celui, dans l'édition, des monographies, de plus en plus monumentales jusqu'à la seconde guerre mondiale. Les ventes aux enchères d'objets ayant appartenu au musicien se multiplient en Europe : en 1906 à Munich, puis en 1908 et 1909 à Londres, par exemple. Les artistes plastiques s'intéressent également au personnage de Beethoven et participent à sa *monumentalisation* : l'exposition de la Sécession de Vienne en 1901 lui est entièrement consacrée, Antoine Bourdelle crée la plupart des bustes de Beethoven dans la décennie 1901-1910<sup>1</sup>, et un monument de José de Charmoy est projeté à Paris dès 1905.

<sup>1</sup> Sur le Beethoven de Bourdelle, voir M. DUFET, *Le Drame de Beethoven vécu par Bourdelle*, Paris, Arted, 1966, ainsi que sa préface au catalogue de l'exposition *Beethoven et Bourdelle* au musée Bourdelle, 29 mai-15 septembre 1970, Paris, Musée Bourdelle, 1970.

Cette atmosphère beethovénienne des années 1900, Romain Rolland y contribue au premier plan. En effet, en 1903, sa *Vie de Beethoven*, parue aux *Cahiers de la Quinzaine* de Péguy, a un succès retentissant qui ne se démentira pas jusqu'à la guerre, occasionnant traductions, gloses, et réécritures diverses. Le livre de Rolland a la particularité d'inscrire la figure de Beethoven dans le présent, et d'en faire un modèle. Proust, quant à lui, participe à cet engouement ; la correspondance le prouve abondamment. Pourtant, si on connaît sa passion pour les derniers quatuors notamment, les mentions de la musique de Beethoven dans la *Recherche* sont, pour la plupart, ironiques, et manifestent avant tout le désir de se moquer d'un certain snobisme musical ambiant. Faut-il y voir une opposition, un peu facile, entre un geste patrimonial, celui de Romain Rolland, et un geste plus ironique, celui de Proust, autrement dit une opposition entre la fascination rollandienne et le détachement proustien ? La réalité ne semble pas être aussi simple que cela, et il nous semble intéressant de mettre en évidence certains points de convergence dans la réception beethovénienne des deux auteurs, et d'insister sur la porosité de Proust à l'ambiance esthétique de l'époque, parfois écartée au nom du mythe du poète solitaire.

### *Des ennemis ?*

Si l'esthétique romanesque de Rolland et celle de Proust semblent *a priori* contradictoires, la place qu'occupe Beethoven dans leurs œuvres respectives présente de nombreuses similitudes. Luc Fraisse évoque, dans un article de 2006<sup>2</sup>, le rapport ambigu de Proust à son aîné, en partant d'un texte intitulé « Romain Rolland », qu'il date de mars 1909, et qui sera publié en 1954 dans le *Contre Sainte-Beuve*. Les deux écrivains n'ont que peu de raisons de s'apprécier : de nombreux passages de *La Foire sur la place* (1908) fustigent les intellectuels oisifs, maladifs, les milieux mondains, sans parler des charges contre les juifs et les homosexuels. Luc Fraisse note aussi la référence implicite, dans ce même

<sup>2</sup> L. FRAISSE, *Marcel Proust et le Jean-Christophe de Romain Rolland*, Études rollandiennes n°13, Brèves, éditions « Cahiers de Brèves », 2006.

volume, à un ouvrage publié en 1896 par Proust, *Les Plaisirs et les jours*, qui mettait en parallèle des tableaux et des partitions de Reynaldo Hahn, et qui se trouve ridiculisé par le narrateur. Pourtant, toujours selon Luc Fraisse, malgré la « totale opposition » entre la conception proustienne de l'art, et la « conception utilitaire et humanitaire qui semble à Proust se dégager de la lecture de *Jean-Christophe*<sup>3</sup> », le cycle rollandien constitue aussi un précédent non négligeable dans l'histoire du roman d'artiste, puisqu'il fonde son développement narratif sur la figure et l'évolution d'un grand artiste. En cela, Rolland n'est pas seulement pour Proust un contre-modèle, mais aussi « un rival légèrement en avance<sup>4</sup> », car « c'est à vrai dire la trouvaille la plus au centre de la future et toute proche *Recherche* qui se trouve esquissée sinon même ici déflorée »<sup>5</sup>. L'hypothèse est séduisante, mais la parenté esthétique entre Rolland et Proust doit être considérée avec beaucoup de prudence, en ne prenant pas trop au sérieux, par exemple, les déclarations d'intention de Rolland. Dans le texte non publié du *Contre Sainte-Beuve*, Proust ne cache pas son désaccord complet avec l'esthétique rollandienne. Non seulement l'art de Rolland serait matérialiste, mais il serait aussi « le plus superficiel, le plus insincère<sup>6</sup> », et « le plus mondain ». Proust lui reproche de faire l'« éloge de la profondeur » mais de ne pas faire advenir cette profondeur : « la prétention ne peut être réputée pour le fait<sup>7</sup> ».

### *Un même idéal de l'élite beethovénienne*

Cependant, certains thèmes de la réception beethovénienne se développent de façon similaire chez les deux romanciers. Chez Proust, Beethoven apparaît tout d'abord comme le marqueur social d'une certaine mondanité de salons et d'un certain snobisme artistique. Une grande partie des allusions à Beethoven dans la *Recherche* sont en effet ironiques,

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>6</sup> M. PROUST, « Romain Rolland », *Contre Sainte-Beuve*, Pierre Clarac et Yves Sandre (éd.), Paris, NRF Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p.308.

<sup>7</sup> *Ibid.*

des trances de Mme Verdurin aux déclarations enflammées des snobs ignorants qui finissent par s'endormir au concert. Cécile Leblanc interprète cette ironie comme la marque d'un dialogisme que l'écrivain prêterait au langage musical même. Nous proposons d'y voir aussi l'usage de Beethoven non comme référence musicale, mais comme symbole d'un fait social, à savoir le snobisme mélomane des années 1910, dont l'écrivain se moque. Beethoven apparaît en effet souvent, écrit Françoise Leriche, « dans des contextes comiques où Proust l'utilise comme jauge pour évaluer le degré de culture esthétique et, surtout, de sensibilité musicale des mondains<sup>8</sup> ». Mme Verdurin, ainsi, se cache le visage contre l'épaule de sa voisine en écoutant les quatuors « à la fois pour montrer qu'elle les considérait comme une prière et pour ne pas laisser voir qu'elle dormait<sup>9</sup> », imitant ainsi « les gens qui, pendant qu'ils font une prière un peu longue, ont la sage précaution d'ensevelir leur visage dans leurs mains<sup>10</sup> ». Proust fait-il allusion au texte de Cocteau paru en 1918, qui fustigeait la « musique qui s'écoute dans les mains » ?<sup>11</sup> Toujours est-il que l'ironie proustienne touche ici autant la mystique musicale d'essence wagnérienne, que visait Cocteau, que le dilettantisme des faux mélomanes, ou de ceux qui avouent clairement ne pas aimer la musique, comme Mme de Citri dans *Sodome et Gomorrhe* :

« Vous aimez entendre cela, de la musique ? Ah ! mon Dieu, cela dépend des moments. Mais ce que cela peut être ennuyeux ! Ah ! Beethoven, la barbe ! » Pour Wagner, puis pour Franck, pour Debussy, elle ne se donnait même pas la peine de dire « la barbe » mais se contentait de faire passer la main comme un barbier sur son visage. Bientôt, ce fut ennuyeux, ce fut tout. [...] Finalement ce fut la vie elle-même qu'elle nous déclara une chose rasante sans qu'on sût bien où elle prenait son terme de comparaison<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Fr. LERICHE, « Beethoven », *Dictionnaire Proust*, A. BOUILLAGUET et B. G. ROGERS (dir.), Paris, Honoré Champion, 2014, p. 127.

<sup>9</sup> M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe* [1922]. *À la recherche du temps perdu*, III, J.-Y. TADIÉ (éd.), Paris, NRF Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 346.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 345-346.

<sup>11</sup> J. COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique*, Paris, éditions de la Sirène, 1918, p. 53.

<sup>12</sup> M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe* [1922], *op. cit.*, p. 87.

Beethovénien et anti-beethovénien sont ainsi souvent renvoyés dos à dos. Mais le jugement du narrateur affecte principalement les seconds. Les vrais médiocres, en effet, ne sont pas les amateurs de Beethoven, mais surtout ceux qui s'avèrent incapables de goûter la musique beethovénienne, et notamment les derniers quatuors, que Proust place au-dessus de tout. Inversement, savoir apprécier la musique de Beethoven pour elle-même, loin des salons, s'avère un gage de qualité morale. Chez Proust comme chez beaucoup d'autres beethovénien, les « derniers quatuors » symbolisent une certaine forme d'écoute, exigeante, solennelle, personnelle, qui s'oppose à une écoute distraite, mondaine, utilitariste. L'évocation des derniers quatuors promet donc, plus largement, une certaine éthique de l'écoute musicale, et donc de l'expérience artistique en général, qui se veut une résistance contre une conception pratique de l'art. C'est la correspondance qui nous éclaire particulièrement sur ce point. Dans une lettre à Mme de Brantes, en septembre 1897, il évoque la comtesse René de Béarn, et avoue l'avoir mal jugée dans un premier temps, mais être revenu sur son opinion après l'avoir côtoyée à Creusnach, loin du « monde ». « Elle est vraiment intelligente et sincèrement sérieuse, ce que, je l'avoue, je ne croyais point jusqu'ici. Mais ici où personne ne pouvait l'épier elle était sans cesse avec *Wilhelm Meister*, avec Beethoven, avec XXXX. C'est donc qu'elle les aime<sup>13</sup> ».

Cette recherche du « frère en religion beethovénienne » qui semble mouvoir Proust lors de sa villégiature, on la retrouve chez Romain Rolland, que ce soit dans sa correspondance ou dans son *Jean-Christophe*. Dans le roman, Christophe, projection contemporaine de Beethoven, parvient à développer son génie lorsqu'il rassemble autour de lui, non seulement Olivier, son frère spirituel, mais aussi « cette petite famille du génie, qui se nourrit de lui et qui le nourrit, qui peu à peu s'étend, et finit par former une grande âme collective dont il est le foyer »<sup>14</sup>. Mais l'élite qu'incarnent Christophe et Olivier dans le roman n'est pas la même que celle de Proust : Rolland, à travers elle, rejette le parisianisme et affirme l'aspiration à un art « vrai », authentique, national, empreint d'une forme

<sup>13</sup> M. PROUST, lettre à Mme de Brantes du 1<sup>er</sup> septembre 1897, *Correspondance*, II, Ph. Kolb (éd.), Paris, Plon ; 1976.

<sup>14</sup> R. ROLLAND, *Les Amies* [1910], *Jean-Christophe*, Paris, Albin Michel, 2007 [1931], p. 1065.

de pureté. Dans *Antoinette*, Olivier s'insurge ainsi contre Christophe qui critique l'esprit français :

Tous tes compatriotes qui viennent chez nous ne voient que les parasites qui nous rongent, les aventuriers des lettres, de la politique et de la finance, avec leurs pourvoyeurs, leurs clients et leurs catins ; et ils jugent la France d'après ces misérables qui la dévorent. Pas un de vous ne songe à la vraie France opprimée, aux réserves de vie qui sont dans la province française, à ce peuple qui travaille, indifférent au vacarme de ses maîtres d'un jour<sup>15</sup>...

La dispute provoquera la prise de conscience de Christophe qui contempera ensuite la « vraie » France, « le grand jardin de la civilisation européenne<sup>16</sup> ». Si Romain Rolland fait un usage très différent de cette croyance en une « élite » beethovénienne que Proust, il n'est pourtant pas étonnant que celle-ci soit commune aux deux écrivains, tant il s'agit là, selon Jean-Louis Backès, d'un trait générationnel, issu du Symbolisme. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, écrit-il,

[Beethoven] est consacré ; il appartient à la culture de tout un chacun. Et cependant, il reste, à cause de ses dernières œuvres, de ses dernières sonates, de ses derniers quatuors, un musicien, encore secret, auquel n'ont accès que quelques élus. Y a-t-il trait plus symboliste que cette croyance en l'existence d'une élite d'esthètes<sup>17</sup> ?

### *L'identification avec le musicien de Bonn*

Chez Rolland comme chez Proust, le sentiment d'identification avec le musicien de Bonn est très fort. Leur fascination pour le visage de Beethoven, d'abord, trouve son origine dans l'imagerie contemporaine. L'image mythique du sourd martyr, être de souffrance qui sublime le

<sup>15</sup> R. ROLLAND, *Antoinette* [1908], *Jean-Christophe*, *Ibid.*, p. 893.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 906.

<sup>17</sup> J.-L. BACKÈS, « Introduction » à *Musique et roman*, A. LOCATELLI et Y. LANDEROUIN (dir.), Éditions Le Manuscrit, Paris, 2008, p. 14.

handicap par son art, image créée par les romantiques, est ensuite déplacée par les wagnériens et Romain Rolland vers un vitalisme qui en fait le modèle de la virilité autour de 1900<sup>18</sup>. Les représentations plastiques sont légion et contribuent à l'impact fort de ce visage, et du personnage dans son ensemble qui fascine la génération de Romain Rolland, Proust, mais aussi du sculpteur Antoine Bourdelle<sup>19</sup>. Chez les deux écrivains, cependant, se développe un sentiment d'identification plus profond, qui explique aussi la nécessité, pour Proust, de jouer des quatuors dans l'intimité, et pour Rolland, de revenir sans cesse à Beethoven dans les moments d'épreuves<sup>20</sup>. Les motifs les plus importants du mythe beethovénien, tels qu'ils sont développés notamment depuis la *Vie de Beethoven* de Romain Rolland de 1903, sont la solitude, la cécité, la souffrance physique, la force morale, enfin la convalescence trouvée dans la création. Tous ces motifs font, bien entendu, écho à des réalités personnelles, profondes, principalement chez Proust. Benoist-Mechin, en 1957, affirmait que « durant toute sa vie, Proust s'[était] tourné vers Beethoven pour lui demander, avec l'apaisement de l'esprit, le secret des victoires qu'il avait remportées sur lui-même<sup>21</sup> ». Il évoque, entre autres, l'expérience de la maladie et de la cécité. « Que l'on songe à l'un, cloîtré dans sa chambre obscure, hermétiquement protégée contre les bruits du dehors ; à l'autre, muré dans la prison plus étroite encore de sa surdité<sup>22</sup> ». Le sentiment proustien d'une proximité spirituelle et quasi physique avec le musicien de Bonn passe en effet par le sentiment de partager un destin commun. S'il admire tant les « derniers quatuors », c'est qu'ils sont l'œuvre du « Beethoven de la fin » : un homme sourd, malade, solitaire – du moins c'est ainsi qu'il apparaît dans l'imaginaire collectif. Or, l'identification de Proust à Beethoven semble s'intensifier dès 1914, d'abord en raison

<sup>18</sup> Voir M. GABORIAUD, « La « vie de musicien », une projection du masculin idéal ? », A. TOMICHE, M. ZAPATA, B. BANOUN (dir.), *Fictions du masculin dans les littératures occidentales*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 117-132.

<sup>19</sup> Voir sur cette question de l'iconographie beethovénienne le catalogue de l'exposition *Ludwig van, Le Mythe Beethoven*, Colin Lemoine et Marie-Pauline Martin (dir.), Paris, Gallimard – Cité de la musique, 2016.

<sup>20</sup> Cette question est longuement détaillée dans l'article de B. DUCHÂTELET, « Romain Rolland et Beethoven : l'ultime sonate », *Étude rollandienne* n°19, Association Romain Rolland, 2007.

<sup>21</sup> BENOITS-MÉCHIN, *Retour à Marcel Proust*, Paris, Pierre Amiot, 1957, p. 20.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 21.



des soucis apportés par la guerre, puis par les assauts de la maladie qui l'emportera. Mais déjà, dans une lettre à Madame Straus, en mars 1913, il compare la cécité de Beethoven à la sienne, lui qui crée des mondes en aveugle, depuis son lit :

Vous êtes-vous abonnée au théâtrophone. Ils ont maintenant les Concerts Touche et je peux dans mon lit être visité par le ruisseau et les oiseaux de la Symphonie pastorale dont le pauvre Beethoven ne jouissait pas plus directement que moi puisqu'il était complètement sourd. À la distance du génie à l'absence de talent, ce sont aussi des symphonies pastorales que je fais à ma manière en peignant ce que je ne peux plus voir<sup>23</sup> !

Une note de Philippe Kolb suggère que cette image d'un Beethoven entendant des oiseaux dans sa surdité viendrait du *Beethoven* de Romain Rolland, et nous souscrivons à cette hypothèse.

### *Le motif récurrent de la consolation*

À l'occasion du centenaire de la mort de Beethoven en 1927, Camille Mauclair écrit que l'audition de la *Neuvième* fut pour lui, « en des heures désolantes, le baume sur la plaie, le tonique dans le sang : remède auquel [il] faisait confiance, résolument, et dont l'efficace ne [lui] fut jamais refusée, comme au croyant l'hostie<sup>24</sup> ». Cette idée d'une fonction « consolatrice » de la figure beethovénienne n'est alors pas nouvelle, mais au contraire constamment invoquée par les mélomanes, principalement pendant la guerre. Le compositeur Ernest Bloch, resté à l'arrière, évoque en 1915 la « retraite » que constitue pour lui la musique de Beethoven, « au-dessus de l'Humanité grouillante<sup>25</sup> ». Mais dès 1903, dans la préface à sa *Vie de Beethoven*, qui

<sup>23</sup> M. PROUST, Lettre à Mme Straus, mi-mars 1913, reproduite dans *Correspondance*, XII, Ph. KOLB (éd.), Paris, Plon, 1984, p. 110.

<sup>24</sup> C. MAUCLAIR, « Le Bienfait de Beethoven », *La Semaine littéraire*, Genève, XXXV, n° 1733, 19 mars 1927, [pp. 133-135], p. 134.

<sup>25</sup> E. BLOCH, Lettre à Romain Rolland du 8 août 1915, reproduite dans E. BLOCH, R. ROLLAND, *Lettres 1911-1933*, Lausanne, Payot, coll. « Les musiciens », 1984, p. 55. E. Bloch partira pour les États-Unis en 1916.



devait constituer la tête de la légion des « hommes illustres », Romain Rolland affirmait que la force des « héros » tenait au fait qu'il « ruissel[ait] » d'eux un « torrent de force seréine<sup>26</sup> », refuge contre la violence du monde. « Reposons un instant notre tête sur leurs genoux. Ils nous consoleront<sup>27</sup> ». Georges Duhamel fera de ce *leitmotiv* mélomane de la Belle-Epoque le titre d'un ouvrage de souvenirs de la première guerre, *La Musique consolatrice*, dans lequel Beethoven occupe une place de choix. Duhamel y relate notamment plusieurs anecdotes qui lui ont fait fraterniser, à l'hôpital, avec des soldats allemands, et tente de montrer que la musique a constitué un remède contre la haine, une forme d'immunité :

La seule chose qui compte à mon regard, la seule chose que je peux affirmer parce qu'elle fait pour moi l'objet d'une certitude intérieure, c'est que, toute cette guerre durant, il m'a été impossible d'éprouver de la haine pour les Allemands, nos adversaires, et que cette immunité vis-à-vis d'un sentiment humiliant, je la dois à Beethoven, à Wagner, à Bach et à quelques autres qui sont comme le grand Louis Pasteur, comme Descartes ou comme Rodin, conquis au monde entier par l'amour du monde entier<sup>28</sup>.

La fonction thérapeutique de la musique joue un grand rôle, du moins dans les dernières années, dans la relation qu'entretient Proust avec la figure beethovénienne. Avant la guerre, début 1914, on se souvient de la phrase qu'il écrivait à Mme Straus : « Quand je ne suis pas trop triste pour en écouter, ma consolation est dans la musique<sup>29</sup> ». Pendant le conflit, c'est surtout dans des circonstances de deuil, ou bien pour évoquer la maladie, que le musicien de Bonn est évoqué. En 1918, il rappelle à Jean-Louis Vaudoyer, qui vient de perdre sa mère, qu'ils s'étaient rencontrés tous trois lors d'un concert en 1913 où il avait entendu le XV<sup>e</sup> quatuor après des mois de diète musicale forcée :

Que je vous suis reconnaissant de m'avoir présenté à votre admirable mère, à ce concert Capet où on jouait le XV<sup>e</sup> quatuor [1913]. Dans ces

<sup>26</sup> R. ROLLAND, *Vie de Beethoven* [1903], Paris, Hachette, 1913, p. VII.

<sup>27</sup> R. ROLLAND, *Vie de Beethoven* [1903], Paris, Hachette, 1913, p. VII.

<sup>28</sup> G. DUHAMEL, *La Musique consolatrice*, Monaco, Éditions du Rocher, 1989, p. 57.

<sup>29</sup> M. PROUST, Lettre à Mme Straus, 5 janvier 1914, *Correspondance*, t. XIII, *op.cit.*, p. 31.

heures horribles que vous traversez et où les êtres ne comptent que dans la mesure où ils se rattachent d'une façon quelconque à ce que nous avons perdu, où nous préférons la vieille bonne qui a connu notre mère à un homme de talent, il m'est doux de penser que vous ne me rangez pas dans la catégorie de ceux qui n'ont pas connu Madame votre mère. La musique du divin Quatuor me donnait-elle ce soir-là une pénétration plus profonde des êtres ? Mais il me semble que j'ai compris et admiré pleinement votre mère. J'aurais tant voulu la revoir<sup>30</sup>.

### *Fonction romanesque de la figure beethovénienne*

Le mythe de Beethoven, si important dans l'imaginaire national et dans l'imaginaire mélomane de son époque, n'est pas seulement présent dans l'œuvre des deux écrivains comme référence, mais aussi comme matériau et comme instrument de travail littéraires. Le roman-fleuve *Jean-Christophe*, de Romain Rolland, constitue une expression romanesque colossale du sentiment musical beethovénien, en même temps qu'une mise en scène fictionnalisée de la vie de son héros. C'est ce qui fait dire à Ernest Closson qu'« il y a plus de Beethoven dans *Jean-Christophe* que dans la *Vie de Beethoven* elle-même<sup>31</sup> ». La concordance biographique entre le héros éponyme et son modèle historique sert de base à un roman de formation générationnel, dont l'ambition est de fonder un exemple artistique et héroïque européen. Malgré sa tonalité épique et son didactisme – qui provoquent cette accusation de « matérialisme » de la part de Proust – il s'agit bien d'un roman qui réfléchit sur la *création*. Les crises que traversent Christophe construisent progressivement l'héroïsme rollandien, et permettent au compositeur fictif de se détacher progressivement de toute forme de mensonge à soi-même, et d'atteindre une forme de « vérité » de l'art : « Il n'y a que quelques génies qui peuvent s[e] dégager [du mensonge], à la suite de crises héroïques où ils se trouvent seuls, dans le libre univers de leur pensée<sup>32</sup> ». Le génie est

<sup>30</sup> M. PROUST, Lettre à Jean-Louis Vaudoyer [entre le 18 et le 25 octobre 1918], *Correspondance*, XVII, *op.cit.*, p. 420.

<sup>31</sup> E. CLOSSON, *L'Élément flamand dans Beethoven*, Bruxelles, Imprimerie veuve Monnom, 1928, p. 8.

<sup>32</sup> R. ROLLAND, *La Révolte* [1906], *Jean-Christophe*, *op.cit.*, p. 375.

donc celui qui s'abstrait en lui-même ; si Rolland ne va pas jusqu'à doter Christophe de la « bienheureuse surdité » de Beethoven, il en fait un personnage profondément seul. Malgré quelques amitiés structurantes, dont celle d'Olivier, c'est un solitaire qui se distingue par son intransigeance, son caractère exalté, excessif et sans concession.

Bien loin de l'épopée rollandienne, Proust aime à railler dans la *Recherche* la mélophobie ou la « beethovénite » qu'il utilise comme matière littéraire. Avant lui Balzac, Flaubert, ou Zola avaient fait de même. Mais dans le cadre du roman de l'écriture, la critique du lyrisme dévot de la littérature beethovénienne doit aussi se comprendre comme un jalon dans l'aventure scripturale, dans la recherche d'une poétique propre. Au burlesque des gesticulations d'une Mme Verdurin ou d'une Mme de Citri, s'oppose le sublime des évocations musicales, qui constituent, au contraire, un modèle pour l'écrivain. Le nom de Beethoven est en effet, chez Proust comme chez beaucoup d'auteurs, utilisé comme synonyme du génie, et il pourrait constituer, selon Cécile Leblanc, le « dieu caché<sup>33</sup> » de la *Recherche*. C'est surtout le « sacro-saint quatuor de Beethoven » aux « sublimes accents » qui a l'honneur des évocations les plus courantes<sup>34</sup>. Les quatuors permettent aussi à Proust d'introduire la question de la postérité de l'œuvre, car il aime à rappeler, à la suite de Vincent d'Indy<sup>35</sup>, qu'ils ont eu besoin de cinquante ans pour trouver leur public. C'est une œuvre qui crée elle-même sa postérité, affirme-t-il dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, « réalisant ainsi [...] un progrès sinon dans la valeur des artistes, du moins dans la société des esprits, largement composée aujourd'hui de ce qui était introuvable quand le chef-d'œuvre parut, c'est-à-dire d'êtres capables de l'aimer<sup>36</sup> ». L'interrogation sur la postérité passe aussi par un symbole qui marque fortement l'imaginaire de l'époque, que nous avons déjà évoqué plus haut : le visage de Beethoven. Celui-ci, non seulement fascine Proust à titre personnel, mais nour-

<sup>33</sup> C. LEBLANC, *Marcel Proust et la presse musicale : le roman du critique*, inédit d'Habilitation à diriger des recherches, Université Sorbonne Nouvelle, 2015, s. p. Merci à Cécile Leblanc de m'avoir aimablement communiqué son texte.

<sup>34</sup> Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe* [1922], *op.cit.*, p. 39.

<sup>35</sup> Voir V. D'INDY, *Beethoven, biographie critique*, Paris, Laurens, 1911, p. 123.

<sup>36</sup> M. PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. À la Recherche du temps perdu*, I, J.-Y. Tadié (éd.), Paris, NRF Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 522.

rit aussi la profonde réflexion proustienne sur le temps qui passe, temps humain et temps de l'art, au même titre qu'un autre visage omniprésent dans l'imaginaire de l'époque, celui de Rembrandt :

Le chagrin finit par tuer. À chaque nouvelle peine trop forte, nous sentons une veine de plus qui saillit, développe sa sinuosité mortelle au long de notre temps, sous nos yeux. Et c'est ainsi que peu à peu se font ces terribles figures ravagées du vieux Rembrandt, du vieux Beethoven, de qui tout le monde se moquait<sup>37</sup>.

Ce qui intéresse Proust dans ce visage si célèbre, c'est avant tout la marque du temps, et son rapport à l'œuvre d'art. La phrase suivante fait clairement le lien entre l'évolution de ce visage et la construction romanesque :

[...] laissons se désagréger notre corps, puisque chaque nouvelle parcelle qui s'en détache vient, cette fois lumineuse et visible, pour la compléter au prix de souffrances dont d'autres plus doués n'ont pas besoin, pour la rendre plus solide au fur et à mesure que les émotions effritent notre vie, s'ajouter à notre œuvre.

Beethoven semble donc, pour l'écrivain, une source d'inspiration autant que d'identification : le visage du musicien le conduit à définir une éthique de la création qui est à la base même de la *Recherche*, et dans laquelle ce sont les « parcelles » du corps souffrant de l'écrivain qui forment la matière même du livre. La fusion entre le moi et l'œuvre trouve également un autre modèle dans un deuxième élément du mythe beethovenien : la surdité. Elle « ne cesse », écrit Françoise Leriche, « de revenir comme objet de méditation sous la plume de Proust<sup>38</sup> ». Dans le texte sur Romain Rolland publié de façon posthume dans *Contre Sainte-Beuve*, Proust développe en effet une critique acerbe contre le matérialisme du roman à thèse, et lui oppose l'introspection, et une méthode basée sur l'approfondissement psychologique et narratif de chaque situation.

<sup>37</sup> M. PROUST, *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, IV, J.-Y. Tadié (éd.), Paris, N.R.F. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 485.

<sup>38</sup> Fr. LERICHE, *op .cit.*, p. 127.

[U]n tel livre, même si à chaque page il flétrit l'art maniéré, l'art immoral, l'art matérialiste, est, lui, bien plus matérialiste, car il ne descend pas dans la région spirituelle d'où sont sorties des pages ne faisant que décrire des choses matérielles peut-être, mais avec ce talent qui est la preuve indéniable qu'elles viennent de l'esprit<sup>39</sup>.

C'est peut-être ce constat qui fera choisir à Proust un héros écrivain et non musicien, l'écrivain étant « le seul type d'artiste qu'un romancier soit à même de soumettre finement à un cheminement créateur, parce que c'est aussi bien le sien<sup>40</sup> ». Le musicien du roman, Vinteuil, quant à lui, ne parlera que *par* son art, mais jamais *de* son art, incarnant cet « enfant du silence<sup>41</sup> » que Proust appelle de ses vœux dans le texte sur Rolland. Rejetant pourtant, comme ce dernier, les biographies sentimentales de son époque, et souhaitant, comme lui, placer la création au premier plan, Proust n'en choisit pas moins une voie toute différente. Certes la *Recherche*, comme *Jean-Christophe*, propose l'histoire d'une vocation ; mais dans la première, tous les éléments qui forment les expériences éparses d'une vie ne trouvent leur cohérence qu'une fois l'œuvre achevée, alors que dans le second, le destin du héros s'affirme dès le début, dans la perspective épique d'une reconnaissance et d'une prédestination à la grandeur.

Malgré sa méfiance et sa répulsion pour la production romanesque de Romain Rolland, Proust n'a donc pas pu échapper à l'imaginaire beethovenien de son époque, lui-même très influencé par Rolland, surtout durant la décennie de gestation de la *Recherche*, où la littérature beethovenienne est en grande partie l'héritière de la *Vie de Beethoven* de 1903. Chez les deux écrivains, Beethoven constitue un élément inévitable du paysage culturel, une figure fascinante qui porte des valeurs à la fois très fortes et très malléables : on a pu voir, dans les lignes qui précèdent, comme l'idéal élitiste peut prendre des formes différentes sous les plumes de Rolland et de Proust. C'est là une caractéristique du discours mythique que de constituer l'objet mythique comme « surface

<sup>39</sup> M. PROUST, « Romain Rolland », *Contre Sainte-Beuve*, P. CLARAC et Y. SANDRE (éd.), Paris, N.R.F. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 307-308.

<sup>40</sup> L. FRAISSE, *op. cit.*, p. 14-15.

<sup>41</sup> M. PROUST, « Romain Rolland », *op. cit.*, p. 309.

vierge », propre à tous les détournements et toutes les « projections<sup>42</sup> ». Enfin, la figure beethovénienne nourrit profondément ces deux romans du créateur que sont *Jean-Christophe* et la *Recherche*, que ce soit dans le cadre de l'héroïsme épique, chez Romain Rolland, ou dans la construction d'une poétique de la mémoire et de la postérité, chez Proust.

<sup>42</sup> Voir H. RÖSING, « *Auf der Suche nach Männlichkeitssymbolen, Beethoven und die Sonaten(hauptsatz)form* », C. BARTSCH, B. BORCHARD und R. CADENBACH (hrsg.), *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven*, Bonn, Verlag Beethoven-Haus, 2003, [pp. 5-19], p. 6.