

## DU SACRE DU PRINTEMPS AU SEPTUOR DE VINTEUIL

FRANCINE GOUJON

Nous partirons d'un fait de genèse tardif et peu observé jusqu'ici, pour chercher, dans le septuor de Vinteuil, une influence possible de la musique de Stravinski. Dans les Cahiers de mise au net est développé un long morceau traitant de l'influence exercée par les événements politiques ou culturels sur la hiérarchie des salons<sup>1</sup>. Proust prend l'exemple des ballets russes, paradoxalement rapprochés de l'affaire Dreyfus, pour illustrer l'évolution du salon Verdurin. Ce long excursus est inséré avant le début du concert consacré à Vinteuil, mais alors que le héros, Brichtot et M. de Charlus sont déjà chez les Verdurin. Le narrateur y évoque les dîners donnés par ses hôtes et par la princesse Yourbeletieff après les spectacles des ballets russes. On y rencontrait les danseurs, le directeur, les décorateurs et les musiciens. Or ces derniers sont les seuls dont le nom soit précisé : ce sont « les grands compositeurs Igor Stravinski et Richard Strauss »<sup>2</sup>. D'autre part, après l'audition du septuor, alors que les invités de M. de Charlus le remercient, on trouve mention de deux autres noms de musiciens, Fauré et Frank<sup>3</sup>, qui sont des clés bien connues pour la sonate de Vinteuil<sup>4</sup>. Les noms de Stravinski et de Strauss peuvent-ils être des clés pour le septuor ? Et dans ce cas, quels sont les enjeux de cette référence aux deux musiciens, au stade de la genèse où elle intervient ?

<sup>1</sup> M. PROUST, Cahier X, paperole au f° 1 r° ; P, III, pp. 739-742.

<sup>2</sup> M. PROUST, *La Prisonnière*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, vol. III, p. 742 (désormais siglée P). Proust mentionne aussi « le génie de Stravinski » dans *Sodome et Gomorrhe II* (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, vol. III, p. 140, désormais siglé SG). Mais dans le rappel de ces soirées ne figurent ni Debussy, auteur des partitions de *Jeux* et de *Prélude à l'après-midi d'un faune*, ni Ravel, qui avait composé la musique de *Daphnis et Chloé*, ni Reynaldo Hahn, compositeur de la musique du *Dieu bleu*, pour ne citer qu'eux.

<sup>3</sup> P, III, p. 73. L'orthographe n'est pas celle du nom du compositeur mais le contexte et la proximité du nom de Fauré ne manquent pas de l'évoquer.

<sup>4</sup> Voir la lettre à Jacques de Lacretelle (*Correspondance*, Philip Kolb éd., Paris, Plon, t. XVII, p. 193-195). On notera que sont nommés aussi trois violonistes qui ont sans doute « posé » pour Morel (P, III, p. 791).

## *Les Ballets russes et le septuor*

Des allusions à la danse sont perceptibles au cours de l'audition du septuor. Les personnages dansants sont des métaphores de phrases musicales mais peuvent aussi refléter les conditions dans lesquelles ces phrases musicales ont été entendues. Ainsi « la ronde divine<sup>5</sup> » des phrases venues des diverses œuvres d'un musicien se forme peu à peu. Les phrases s'attirent les unes les autres et leurs mouvements sont décrits comme ceux d'une chorégraphie. Ces rondes métaphoriques peuvent évoquer celles, particulièrement remarquables, des ballets dansés sur la musique de Stravinski : le « Khorovode (ronde) des Princesses » dans *L'Oiseau de feu*, les « Rondes printanières » et les « Cercles mystérieux des adolescentes » dans *Le Sacre du Printemps* qui en effet se forment sur scène. Les unes et les autres, ancrées dans la culture russe, relèvent de la magie ou du sacré.

Si l'on accepte de voir là une première allusion aux musiques composées par Stravinski pour les ballets russes, on en induira que cette ronde de phrases musicales issues du monde irréductiblement individuel de l'artiste doit conduire à une analyse de l'originalité de Stravinski. Notre hypothèse est que, dans ce but, et pour l'audition du septuor seulement, Proust joue sur l'opposition entre *L'Oiseau de feu*<sup>6</sup>, qui avait émerveillé le public parisien, et *Le Sacre du Printemps*<sup>7</sup>, qui l'avait scandalisé.

Les atmosphères différentes qui caractérisent les deux œuvres, traduites par des métaphores visuelles, pourraient être inspirées des décors de ces deux ballets. Le décor végétal qui caractérise la sonate, « emmêlement léger et pourtant consistant d'un berceau rustique de chèvrefeuille sur des géraniums blancs<sup>8</sup> », rappellerait dans cette hypothèse le décor d'Alexandre Golovine pour *L'Oiseau de feu* : comparé par Jean-Louis Vaudoier à « un cachemire gigantesque<sup>9</sup> », il représente le jardin en-

<sup>5</sup> P, III, p. 764.

<sup>6</sup> Ballet sur une chorégraphie de Michel Fokine, décors et costumes d'Alexandre Golovine et Léon Bakst. La première eut lieu le 25 juin 1910 à l'Opéra de Paris.

<sup>7</sup> Ballet sur une chorégraphie de Vaslav Nijinski, décors et costumes de Nicolas Roerich. La première eut lieu le 29 mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées et provoqua un scandale.

<sup>8</sup> P, III, p. 754.

<sup>9</sup> J.-L. VAUDOYER, « Variations sur les Ballets russes », *La Revue de Paris* du 15 juillet 1910, p. 350.

chanté et enchevêtré de l'enchanteur Kachtcheï où les rares fleurs, toutes blanches, se détachent sur un fond vert et mordoré. Le jardin est représenté à l'aube, le ciel est blanc et bleu pâle<sup>1</sup>. Au contraire, le décor de Nicolas Roerich pour *Le Sacre du Printemps* représente un paysage rocheux et herbeux, parsemé d'étendues d'eau peut-être marines, sous un ciel chargé.

D'autre part, la « petite phrase » de la sonate qui apparaît, dans le septuor, comme une jeune fille « enveloppée, harnachée d'argent<sup>2</sup> » pourrait être une évocation de la danseuse tenant le rôle de L'Oiseau ; elle était en blanc et vert avec des détails rouges et portait un diadème auquel étaient attachés deux rangs de perles et des tresses, d'où l'image du harnachement<sup>3</sup>. Elle apparaît au héros aux portes d'un jardin comme l'Oiseau se montre aux portes du jardin enchanté et elle le sauve, comme l'Oiseau sauve Ivan Tsarevitch. Enfin la harpiste<sup>4</sup>, en jupe courte, est très énigmatique : le « quadrilatère d'or » aux rayons horizontaux qui se trouve devant elle ressemble moins à une harpe qu'à la grille du jardin de Kachtcheï, qui dans le décor du ballet barrait toute la largeur de la scène, tandis que « le treillage d'or de la voûte céleste » évoquerait le portail du jardin où étaient inclus deux visages entourés de rayons, probablement le soleil et la lune. On sait que les apparitions de l'Oiseau et la berceuse finale sont associées à des traits de harpe (on comptait trois harpes dans l'orchestre de *L'Oiseau de feu*). Les gestes faits pour cueillir « une à une les étoiles », plus que les mouvements de mains sur les cordes, évoquent la première danse de l'Oiseau « sur les pointes et avec beaucoup de sauts », tandis que ses « bras s'ouvraient comme des ailes<sup>5</sup> ». Curieusement, ces allusions au ballet s'étendent à Albertine pour des raisons qu'il faudra préciser. Décrite par M. de Charlus quand il arrive chez les Verdurin, elle porte des écharpes de gaze et des tarlatanes,

<sup>1</sup> La sonate s'ouvre sur « une aube liliale et champêtre » (p. 754).

<sup>2</sup> *P, III*, pp. 753-754.

<sup>3</sup> Dans *Le Journal* du 27 juin 1910, Reynaldo Hahn décrit Tamara Karsavina, dans le rôle de l'Oiseau, « secouant ses duvets nacrés, ses panaches d'émeraude et de soleil ». Voir aussi, sur le site du Musée du Louvre, l'Introduction au concert *L'Oiseau de feu* de Stravinski en liaison avec « Le Louvre invite Pierre Boulez », décembre 2008.

<sup>4</sup> *P, III*, pp. 755-756.

<sup>5</sup> M. FOKINE, *Memoirs of a ballet master*, Little, Brown & co, Boston, 1961, pp. 167-168.

comme une danseuse. Le baron lui conseillerait un « *kakochnyk* » et des robes de théâtres ornées d'incrustations et de pendeloques<sup>6</sup>, autant dire qu'il en fait une créature de Bakst.

D'autre part, la musique très rythmée, presque violente, du septuor évoque sans difficulté celle du *Sacre*. La référence à la laideur de certains passages rappelle la critique de Reynaldo Hahn dans *Le Journal* (il avait reproché, comme d'autres critiques musicaux d'ailleurs, à Stravinsky de « faire laid<sup>7</sup> »). La critique formulée par Brichot dans le Cahier 73 : « [...] c'est un peu dur, un peu austère<sup>8</sup> » recoupe également certains articles de presse de l'époque, comme celui de Pierre Lalo dans *Le Temps* du 5 août 1913 : « Ce sont des harmonies dures, fortes, nombreuses, librement inventées par une âpre et féconde nature musicale. » La « titubation des cloches retentissantes et déchaînées » dans la joie de midi qu'il évoque pour le héros peut renvoyer aux danseurs du *Sacre*, à qui les critiques avaient reproché leurs piétinements incessants. Mais le son des cloches peut aussi manifester la convergence entre *L'Oiseau de feu* et *Le Sacre du Printemps*. Les cloches faisaient partie des instruments de musique qui se trouvaient sur la scène (et non dans la fosse d'orchestre) lors des représentations de *L'Oiseau de feu*. L'apparition des monstres envoyés par Kachtcheï est d'ailleurs précédée d'un « carillon féérique », titre de l'un des numéros du ballet. La comparaison avec les oiseaux rappelle également *L'Oiseau de feu* : « roucoulement de colombe » de la sonate (visuellement l'Oiseau de feu est plus argenté que rouge ou doré) et « mystique chant du coq » du septuor. Nous reviendrons sur ce chant.

Cependant le *finale* du septuor, avec sa joie triomphale, ne correspond nullement à la fin du *Sacre du Printemps*, qui se termine par le sacrifice et la mort de l'Élue. Le septuor est certainement le résultat d'un collage et pour cette partie, ce pourrait être à *La Légende de Joseph* de Richard Strauss<sup>9</sup> que Proust a recours. En effet, à la fin du ballet, Joseph retourne au désert, conduit par un archange qui l'arrache au supplice promis par

<sup>6</sup> P, III, p. 714-715.

<sup>7</sup> P, III, p. 755. Voir *Le Journal* du 2 juin 1913, p. 2. L. Vallas, dans la *Revue française de Musique* de juin-juillet 1913, écrit lui aussi que cette musique « est parfois fort laide ».

<sup>8</sup> Cahier 73, f° 43 r°.

<sup>9</sup> Le livret est d'Hugo Von Hoffmannstahl et de Harry de Kessler, les décors de José-Maria Sert, la première du ballet eut lieu le 14 mai 1914 à l'Opéra de Paris.

Putiphar, tandis que la femme de Putiphar « s'étrangle [...] avec ses cordons de perles<sup>10</sup> ». La musique de Strauss traduit alors la joie et le retour à la sérénité. D'où le motif éclatant, dans le septuor, de « l'ange écarlate du matin » comparé à un archange de Mantegna<sup>11</sup>. La décoration de *La Légende de Joseph*, « réalisée dans le style de Véronèse<sup>12</sup> », peut expliquer le choix de deux maîtres italiens historiquement proches, Bellini et Mantegna, pour l'évocation de ces anges, symboles du salut. Mais l'indice le plus important est que la référence à la fin tragique du *Sacre*, absente du septuor, s'inscrit par déplacement dans le déroulement du roman ; la substitution d'un ballet à l'autre n'aura été qu'une diversion provisoire. La soirée Verdurin est bien le théâtre de deux sacrifices, celui de Saniette, exclu du salon<sup>13</sup>, et celui de M. de Charlus, privé de Morel et humilié<sup>14</sup> contrairement à la femme de Putiphar, Madame Verdurin triomphe. Ces deux sacrifices seront suivis de près par celui d'Albertine, à juste titre intégrée, comme le Baron, au *Sacre du Printemps*.

Un dernier élément de ce système d'allusions aux ballets russes dans le septuor est plus nettement biographique. Il est introduit par la référence à Mantegna, référence partiellement postiche, car dans l'œuvre connue de Mantegna, on ne trouve pas d'archange soufflant dans un buccin<sup>15</sup>. Proust marque d'ailleurs une distance par l'emploi de l'indéfini « quelque ». Mais dans *Le Parnasse*, qui représente les noces de Mars et de Vénus<sup>16</sup>, figure un personnage portant une cape rouge et soufflant dans ce qui semble être un buccin. Il s'agit en fait d'une très longue sar-

<sup>10</sup> Préface du comte Harry de Kessler, Programme officiel des Ballets russes, 1914.

<sup>11</sup> Selon le livret, « Au même moment les chaînes de Joseph tombent ; l'ange prend Joseph par la main gauche et le conduit vers l'escalier, comme Gabriel le jeune Tobie » (cité par Arthur Pougin dans *Le Ménestrel* du 23 mai 1914, p. 164).

<sup>12</sup> Programme officiel des Ballets russes, 1914.

<sup>13</sup> *P*, III, pp. 769-770.

<sup>14</sup> *P*, III, pp. 812-825. Encore faudrait-il y ajouter le sacrifice de la comtesse Molé, exclue et moquée par M. de Charlus (*P*, III, pp. 738-739 et pp. 780-781).

<sup>15</sup> Dans l'Assomption de l'église des Eremitani, à Padoue, des chérubins soufflent dans des trompes minuscules. Cependant, dans la série des *Triumphes de César*, les joueurs de buccin sont nombreux (on les trouve dans les toiles n° 1, 4 et 8 d'une série de neuf tableaux) et la référence à Mantegna peut également dissimuler un jeu sur les triomphes de César /Diaghilev.

<sup>16</sup> Ce tableau fut peint pour le *studiolo* d'Isabelle d'Este en 1497. On le désigne aussi sous le titre *Mars et Vénus*. Au premier plan, la ronde des neuf muses fait écho aux phrases dansantes du septuor comme aux rondes des ballets de Stravinsky.

bacane avec laquelle il vise Vulcain abandonné qui, furieux, regarde les noces du seuil de sa grotte<sup>17</sup>. Or dans le texte de Proust, la référence picturale se double d'une mention de Mars et Vénus. Il s'agit des planètes, déplacement de sens qui peut relever du cryptage, mais la proximité des deux noms indique sans doute une allusion à ce tableau. Quels personnages réels fait-elle apparaître ? Nathalie Mauriac Dyer a étudié, dans l'évocation de M. de Charlus rejeté par Morel, les allusions aux œuvres antiques réinterprétées dans le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*<sup>18</sup>. Elle a identifié ainsi le couple formé par Diaghilev et Nijinski<sup>19</sup>. L'insertion dans le texte du tableau de Mantegna conduit au même point et doit rappeler le mariage de Nijinski en 1913 et l'abandon de Diaghilev, qui s'en vengea ensuite. Le choix du *Sacre du Printemps*, dernier ballet chorégraphié par Nijinski ou presque, et de *La Légende de Joseph*, première grande création dans laquelle il ne figurait plus, va dans ce sens.

Sans doute cette anecdote est-elle triviale mais elle est inséparable de la référence à Stravinski. En effet, les allusions à ses musiques de ballet apparaissent en 1915, à partir du Cahier 73 où se trouve une première version complète de la soirée Verdurin avec sa fin : le « sacrifice » public de M. de Charlus, exécuté par les Verdurin et par Morel. Or les notes sur la musique sont abondantes dans les avant-textes, notamment dans les Carnets 2, 3 et 4 et le Cahier 57<sup>20</sup>. Proust y traite à plusieurs reprises de la différence entre deux œuvres du même compositeur, en donnant des noms de musiciens. Les phrases récurrentes dans l'œuvre d'un musicien sont attribuées à Lalo<sup>21</sup>. L'idée d'ensevelissement et le rappel des cloches de Combray ont été inspirées par la sonate de Franck

<sup>17</sup> L'intention est assez crue : la ligne qui indique le trajet du projectile aboutit à l'entre-jambes de Vulcain. Le tireur serait Antéros qui, entre autres fonctions, personnifiait la vengeance de l'amour dédaigné.

<sup>18</sup> Ballet sur un poème de Mallarmé, une musique de Debussy et une chorégraphie de Nijinski. La première eut lieu le 29 mai 1912.

<sup>19</sup> Voir N. MAURIAC DYER, « Bidou, Bergotte, la Berma et les Ballets russes. Une enquête génétique », *Genesis*, n° 36, 2013, p. 51-62.

<sup>20</sup> Pour une étude exhaustive des sources, voir K. YOSHIKAWA, « Vinteuil ou la genèse du septuor », *Cahiers Marcel Proust* 9, Études proustiennes III, 1979, pp. 289-322.

<sup>21</sup> Carnet 2, f° 18 v°-19 r° ; *Carnets*, A. Compagnon et F. Callu éd., Gallimard, 2002, pp. 178-179.

et par sa symphonie<sup>22</sup>. Dans le Cahier 73 encore, sont indiquées deux références, l'une au « rapport entre le quintette de Franck et sa sonate » (f° 39 v°), l'autre, probablement à des œuvres de Saint-Saëns : « la phrase de la symphonie dans le quatuor pour la phrase de la variation pour orgue » (f° 44 r°, en marge<sup>23</sup>). Mais parallèlement, la référence aux ballets russes et à Stravinski se met en place.

Dans le Cahier 73, apparaît une référence à *La Légende de Joseph*, toujours à propos de la relation entre les différentes œuvres d'un même compositeur<sup>24</sup>. Sur les versos du Cahier 55, postérieur de peu au Cahier 73 (mais pour les ajouts sur les versos, l'ordre chronologique ne vaut pas<sup>25</sup>) se trouve d'autre part une allusion aux Ballets russes, cryptée dans l'évocation des œuvres jouées au pianola ; celui-ci « lanterne magique plus savante, historique et géographique [...] projetait sur les murs de ma chambre, reculés dans le passé de l'orient soit une tapisserie du XVIII<sup>e</sup> siècle semée d'amours et de roses, soit [...] la grande steppe [...] où les sonorités s'étouffent dans l'illimité des distances et le feutrage de la neige<sup>26</sup> ». On reconnaît là, soutenues par le caractère oriental et hivernal de l'évocation, des allusions aux décors de deux ballets donnés par la troupe russe en 1909 : *Le Pavillon d'Armide*, inspiré du XVIII<sup>e</sup> siècle français<sup>27</sup>, et *Les Danses polovtsiennes du Prince Igor*, de Borodine. C'est le rapprochement des deux œuvres qui permet d'éclairer l'allusion, allusion qui clôt d'ailleurs tout le passage du Cahier 55 sur l'univers individuel de l'artiste et de ce fait, tend à conforter notre hypothèse<sup>28</sup>.

<sup>22</sup> Carnet 2, f° 23 r° et Carnet 3, f° 6 v°-7 r° ; *Carnets*, ouvr. cité, p. 187 et pp. 258-259.

<sup>23</sup> Il pourrait s'agir de la sonate pour violon et piano en ré mineur, op. 75 et de la symphonie n° 3 en do mineur avec orgue, op. 78.

<sup>24</sup> « [...] cette espèce de fête inconnue, de joie colorée et qui, de fruit aux cassu cassures rouges rougeâtres, qui faisaient de son œuvre, de toutes ses œuvres des fragments d'un même univers, ou plutôt des univers conçus seul par le même Créateur à son image. (Légende de Joseph) » (Cahier 73, f° 36 r°)

<sup>25</sup> Les versos des deux cahiers, ou certains d'entre eux, peuvent avoir été remplis simultanément, peu de temps avant la rédaction de la soirée Verdurin dans les cahiers au net.

<sup>26</sup> Programme officiel des Ballets russes, 1914.

<sup>27</sup> Pour ce ballet, le compositeur était Tcherepnine et non Rameau, comme dans le texte d'*À la recherche du temps perdu*. Mais dans ce passage allusif, le nom de Tcherepnine aurait été trop explicite.

<sup>28</sup> D'autre part, le héros, constatant que la musique échappe au langage rationnel, est tenté de « mimer par des hochements de tête le geste fataliste, éploré ou interrogateur de cette pensée ». Les hochements de tête répétés faisaient partie des mouvements exécutés par les danseurs du *Sacre*.

## *Stravinski ou la dernière strate de la genèse*

Lorsque Proust rédige la version suivie du Cahier 73, ou du moins achève de la structurer sur les versos, il est donc vraisemblable qu'il se réfère déjà au *Sacre du Printemps*. On comprend que le titre de l'œuvre n'apparaisse pas, puisqu'il est relié à l'aspect biographique, crypté soigneusement, comme toujours. Mais le travail d'écriture entrepris à ce stade le révèle. Ce travail est double : il implique l'introduction de nouveaux motifs et la réorganisation des anciens en fonction des traits marquants de l'œuvre de Stravinski.

Si l'on considère, par exemple, le motif des phrases musicales comparées à des divinités familières, et plus généralement à des silhouettes féminines, on voit qu'il est enrichi, dans les versions suivies du Cahier 73 et des cahiers au net, par les évocations qui nous ont paru renvoyer à *L'Oiseau de feu* et à sa principale interprète ; ainsi la petite phrase venue guider le héros au début de l'audition du septuor<sup>29</sup> et les phrases qui s'appellent l'une l'autre et entrent « dans la ronde<sup>30</sup> » apparaissent dans les Cahiers au net ; la harpiste, « petite déesse mythologique » elle aussi, se trouve pour la première fois dans le Cahier 73<sup>31</sup>. Peu importe ensuite que le motif des divinités familières ait d'abord été inspiré par la musique de Franck<sup>32</sup>. La référence à la danse est désormais installée. Le motif des nymphes, antérieur à la strate stravinskienne de la genèse, a été absorbé par elle.

L'atmosphère contrastée des deux œuvres à leur début est un motif construit de manière très comparable. Pour la sonate, on ne trouve encore, dans le Cahier 73, que « la blancheur de l'aube sur des géraniums blancs<sup>33</sup> ». Dans le Cahier 55 est évoqué, à propos de deux œuvres différentes de Franck, le charme du matin « quand il se suspend dans un jardin aux flexibles chèvrefeuilles » ou « quand il brille sur la mer<sup>34</sup>. » Mais

<sup>29</sup> Cahier X, f° 13 r°-14 r° ; P, III, pp. 753-754.

<sup>30</sup> Cahier X, f° 30 r° ; P, III, p. 764.

<sup>31</sup> Cahier 73, f° 43 v°. Elle renverrait, non à une phrase musicale, mais aux parties de harpe dans la partition de *L'Oiseau de feu* et aux apparitions de l'Oiseau dans le ballet.

<sup>32</sup> Carnet 4, f° 3 r°. *Carnets*, ouvr. cité, pp. 343-344.

<sup>33</sup> Cahier 73, f° 39 v°.

<sup>34</sup> Cahier 55, f° 32 v°.

ce qui rappelle vraiment le décor de *L'Oiseau de feu*, « l'emmêlement » d'un jardin très luxuriant sur lequel se détachent des fleurs blanches, n'apparaît que dans le Cahier X<sup>35</sup>. La phrase est très travaillée et très raturée, preuve que l'introduction du motif est encore récente. Quant à l'impression produite par le quatuor, futur septuor, elle n'a plus rien de commun, sur les versos du Cahier 73, avec le matin brillant sur la mer ; « cette atmosphère froide lavée de pluie électrique, chargée de suie du quatuor qui le mettait à tant de pression atmosphérique<sup>36</sup> » paraît porter en elle un drame. Un détail de la phrase pourrait d'ailleurs être emprunté à une critique du *Sacre du Printemps*. Dans *Le Temps* du 5 août 1913, Pierre Lalo décrit en ces termes le décor du second acte : « des ossements de cheval suspendus à des pieux et se détachant sur un ciel couleur de suie et de fumée ». La suie disparaît dès la version des Cahiers au net, mais elle n'en constitue pas moins un indice de la présence du *Sacre du Printemps* dans le texte de Proust.

D'autre part, la mention de Mars et de Vénus figurait déjà dans le Carnet 3 et dans le Cahier 55<sup>37</sup>, à propos de l'univers propre à chaque artiste, peintre ou musicien ; mais l'archange de Mantegna, qui porte l'allusion au tableau représentant les noces du dieu et de la déesse, apparaît seulement sur les versos du Cahier 73<sup>38</sup>. On voit donc Proust réorganiser sans difficulté des éléments élaborés antérieurement, pour leur donner un sens nouveau dans les versions suivies de la soirée Verdurin. Il est impossible de savoir si, dans les Carnets 2, 3 et 4, rédigés en 1913 et 1914, sont déjà analysés certains traits de la musique de Stravinski, puisque Proust non seulement ne nomme pas le musicien, mais en nomme d'autres. Il continue d'ailleurs à le faire dans le Cahier 73, alors même qu'il met en place les allusions à Stravinski. Le nom du compositeur n'apparaît que dans les Cahiers au net où il était d'abord seul mentionné (« le génial Stravinski ») avant que Proust ajoute le nom de Richard Strauss en interligne<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> Cahier X, f° 15 r°.

<sup>36</sup> Cahier 73, f° 39 v°.

<sup>37</sup> Carnet 3, f° 6 r°-6 v° ; Cahier 55, f° 33-34 r°.

<sup>38</sup> Cahier 73, f° 40 v°. Il s'agit encore du quatuor.

<sup>39</sup> Cahier X, paperole au f° 1 r°.

## *Le septuor de Stravinski*

Au cours de l'audition du septuor, la musique est le plus souvent évoquée par la transposition visuelle ou sonore des impressions qu'elle suscite. Cependant, la description touche parfois à la matière musicale de l'œuvre. On en trouve un exemple dans le « chant du coq » du septuor ; dès l'origine, il relève du thème de « l'espérance mystique<sup>40</sup> » suscitée dans l'âme du héros par l'œuvre de Vinteuil. Dans le Carnet 3, « le coq du Quatuor de Vinteuil finissant par l'éternel matin » est lié au « motif de la ressouvenance, matière de la vocation artistique<sup>41</sup> ». Mais peu à peu, il s'incarne dans la musique : dans le Cahier 73, il est repris « en majeur » à la fin de l'œuvre<sup>42</sup> ; ce n'est que dans les Cahiers au net que ce chant prend la forme d'un petit nombre de notes, au début de l'œuvre. Proust a hésité entre quatre et sept notes<sup>43</sup>, avant de retenir le deuxième chiffre.

À son début, le septuor est caractérisé par le silence, le vide, la couleur rouge d'un monde qui se construit. Le solo de basson, au début du *Sacre du Printemps* et les bois qui se répondent ensuite, de plus en plus nombreux, peuvent correspondre à la métaphore d'un monde sortant progressivement de la nuit. Il semble que, dans le texte de Proust, cette construction soit interrompue ou déviée par un chant mystique de sept notes qui atteint à l'ineffable. Or, à la fin de l'introduction du *Sacre*, une flûte joue dans l'aigu une suite de quatre notes ascendantes avec arrêt sur la quatrième note, puis une série très rapide de cinq notes descendantes. Ce motif est répété quatre fois (et c'est surtout la première partie que l'on entend). Suit un motif de sept notes, également très aiguës, à la trompette. Ainsi pourrait s'expliquer l'hésitation de Proust sur le nombre de notes qui composent le chant du coq. Dans les deux cas, l'idée d'éveil, d'appel, devenu dans *La Prisonnière* promesse mystique, naît à la fois du caractère bref et strident de ces segments musicaux et de leur rôle dans le récit dansé<sup>44</sup>. Ce chant bref est loin d'être le seul

<sup>40</sup> P, III, p. 767.

<sup>41</sup> Carnet 3, f° 48 v° ; *Carnets*, ouvr. cité, pp. 327-328.

<sup>42</sup> Cahier 73, f° 39 v°.

<sup>43</sup> Cahier X, f° 16 r°.

<sup>44</sup> Dans la revue *Montjoie !* du 29 mai 1913, Stravinski dit avoir voulu exprimer dans le Prélude « une sorte de cri de Pan ».

effet de ce type dans *Le Sacre du Printemps*, mais c'est sans doute le plus frappant.

On s'aperçoit d'autre part que les différentes parties du septuor recourent, dans une certaine mesure, celles du *Sacre*. Après l'appel ineffable de l'aurore est évoqué « à midi » un motif de « cloches retentissantes et déchaînées » sur un rythme lourd<sup>45</sup>. Ce motif aurait probablement son correspondant dans la première partie du *Sacre*<sup>46</sup>. Les « Rondes printanières », par exemple, commencent sur un rythme appuyé et monotone, l'indication de tempo étant « *sostenuto e pesante* ». Dans la suite, les temps forts rapprochés, où dominent les percussions et les cuivres, sont assimilables au son et surtout au rythme de cloches<sup>47</sup>.

Le héros écoute ensuite un andante d'une grande douceur. Dans le ballet de Stravinski, seul le morceau intitulé « Cercles mystérieux des adolescentes », qui suit l'introduction de la seconde partie, porte cette indication de tempo. Comme le titre l'indique, sur scène, des rondes se forment et se défont. Le héros ne donne aucune précision musicale et se limite à l'impression de douceur paradisiaque qu'il éprouve. Il mentionne cependant une phrase empreinte de tendresse domestique qu'il compare à celles de Schumann<sup>48</sup> ; si l'on se reporte à l'ordre de succession des morceaux, elle peut appartenir soit à l'introduction de la seconde partie<sup>49</sup>, soit aux « Cercles mystérieux des adolescentes ». Mais ce qui retient surtout l'attention est que cette partie du septuor fait apparaître la superposition de l'œuvre de Stravinski et de celle de Proust.

En effet, la pensée d'Albertine est au centre de cet andante : « [...] à la musique je n'avais guère mêlé le souvenir que d'une seule personne, celui d'Albertine<sup>50</sup> ». L'amour pour elle, que les amours précédentes du héros préfiguraient et préparaient, est d'abord comparé au septuor, dans lequel se fondent et réapparaissent les œuvres antérieures de Vinteuil<sup>51</sup>.

<sup>45</sup> *P*, III, p. 755.

<sup>46</sup> « Théâtre des Champs-Élysées, Saison russe 1913 », programme du 13 juin 1913. La seconde partie est censée se dérouler « après minuit ».

<sup>47</sup> On pourrait d'ailleurs faire des remarques comparables sur toute la fin de la première partie.

<sup>48</sup> *P*, III, pp. 757-758.

<sup>49</sup> La musique de l'introduction est ample et assez sereine.

<sup>50</sup> *P*, III, p. 763.

<sup>51</sup> *P*, III, pp. 756-757.

Ensuite « la tendre phrase familiale et domestique » évoque à la fois le sommeil de la fille de Vinteuil et la présence quasi-conjugale d'Albertine<sup>52</sup>. Mais tout de suite après, le rappel des « premiers cris d'aurore » du septuor, qui semblaient promettre « quelque chose de plus mystérieux que l'amour d'Albertine<sup>53</sup> », ramène la pensée du héros au miracle de la création artistique. Pourtant, Albertine est étrangement associée à la fin de l'andante : « Et la phrase qui finissait l'andante me semblait si sublime que je me disais qu'il était malheureux qu'Albertine ne sût pas, et si elle avait su – n'eût pas compris – quel honneur c'était pour elle d'être mêlée à quelque chose de si grand qui nous réunissait, et dont elle avait semblé emprunter la voix pathétique<sup>54</sup> ».

Mais, si cette dernière phrase de l'andante renvoie bien à la fin des « Cercles mystérieux des adolescentes », c'est le moment où est choisie l'Élue, celle des jeunes filles qui devra être sacrifiée. Tout se passe donc comme si la future victime était Albertine, d'autant plus que, lorsque le septuor s'achève, le héros se demande pour la première fois si l'appel « vers une joie supraterrrestre » s'adresse à lui, se réalisera pour lui<sup>55</sup>. Le septuor a fait office de révélateur ; Albertine n'a été choisie que pour être sacrifiée à la vocation artistique, ce qui peut signifier, si l'on accepte l'idée que Proust transgresse les niveaux narratifs, que ce quelque chose de grand à quoi elle est mêlée sans l'avoir compris est le roman dont elle est personnage. M. de Charlus souligne d'ailleurs le pathétique de cette fin de l'andante : « L'andante, n'est-ce pas ? C'est ce qu'on a jamais écrit de plus touchant. Je défie de l'écouter jusqu'au bout sans avoir les larmes aux yeux<sup>56</sup> ».

### *La place de Richard Strauss*

Après ce morceau, les musiciens du septuor font une pause, ce qui les éloigne du *Sacre du Printemps*. En effet, dans le ballet, l'introduction

<sup>52</sup> P, III, pp. 757-758.

<sup>53</sup> P, III, p. 758.

<sup>54</sup> P, III, p. 763.

<sup>55</sup> P, III, p. 767.

<sup>56</sup> P, III, p. 783.

orchestrale à la seconde partie se place avant l'andante. Ce décrochage pourrait indiquer qu'à partir de là, la référence musicale change. L'écrivain, réservant au roman le récit des sacrifices, conclut le septuor par un chant de joie angélique qui renvoie vraisemblablement à *La Légende de Joseph*. On notera que cette allusion à la musique de ballet de Richard Strauss trouve des échos dans la *Recherche*. Après la rupture avec Morel, M. de Charlus, malade, demande à l'archange Raphaël de lui ramener Morel « comme le jeune Tobie<sup>57</sup> ». Dans *Sodome et Gomorrhe II*, après un duel fictif, il se voit lui-même en archange reconduisant le jeune Tobie / Morel chez son père. Ce peut être une allusion au livret de *La Légende de Joseph*. Or, ces morceaux sont tardifs<sup>58</sup> : le premier mentionné est un ajout à la version des Cahiers au net<sup>59</sup>, le second ne figure pas encore sur le manuscrit de *Sodome et Gomorrhe II*, remis à l'éditeur en décembre 1921. Longtemps après la rédaction de la soirée Verdurin, Proust s'attache encore à maintenir et à renforcer cette allusion.

Le fantasme de M. de Charlus permet d'ailleurs au lecteur de repérer dans les commentaires musicaux du Baron ce qui a été inspiré par l'œuvre de Strauss. Après le concert, alors qu'il se croit sur le point d'emmener Morel comme l'archange a emmené Joseph, les passages du septuor qu'il évoque appartiennent, semble-t-il, à *La Légende de Joseph*. En effet, la « gracieuse petite contredanse de l'allegro vivace » est manifestement étrangère au *Sacre du Printemps*, mais cette expression convient parfaitement à la musique sur laquelle Joseph danse devant la femme de Putiphar<sup>60</sup>. La fin de cette danse porte l'indication de tempo « breit » ou « breiter » (largo). Ce serait à ce morceau que M. de Charlus fait allusion lorsqu'il parle de « certain largo qui s'ouvrait jusqu'au fond comme une fleur<sup>61</sup> ». Quant au « sublime adagio », il pourrait renvoyer au moment où la femme de Putiphar, après la danse de Joseph, manifeste

<sup>57</sup> P, III, p. 827.

<sup>58</sup> SG II, III, p. 460.

<sup>59</sup> Cahier XI, paperole au f° 35 r°.

<sup>60</sup> P, III, p. 791. La mère de Morel, que M. de Charlus évoque à ce moment, pourrait d'ailleurs être empruntée à Léonide Massine, qui interprétait le rôle de Joseph. Plusieurs photos le représentent avec une mère bouclée sur le front.

<sup>61</sup> P, III, p. 780.

son trouble<sup>62</sup>. Le tempo indiqué alors, « ruhig », peut se traduire par « adagio ».

Il semble que les statuts attribués aux deux musiciens diffèrent. La référence à Richard Strauss, ajoutée, nous l'avons vu, assure au septuor une fin ample et magnifique, substituée à celle du *Sacre du Printemps* qui sera cependant inscrite dans le roman. Il y aurait peut-être là une comparaison à faire avec la double fin du *Temps retrouvé* où le salut par l'art<sup>63</sup>, promis dans « l'Adoration perpétuelle », ne contredit pourtant pas la victoire de la vieillesse et de la mort annoncée dans « Le Bal de têtes ». Quoi qu'il en soit, la comparaison entre deux œuvres du même compositeur ne concerne apparemment que les ballets de Stravinski. Proust se méfiait de son attirance pour Richard Strauss<sup>64</sup> et il semble bien que le seul Stravinski soit déclaré, à propos du septuor, « novateur à perpétuité<sup>65</sup> ».

On notera qu'en choisissant des œuvres de Stravinski comme dernière incarnation musicale de la sonate et du septuor, Proust aborde un sujet traité dans la presse de l'époque lors de la création du *Sacre du Printemps*. Mais il prend le contre-pied de la plupart des critiques. Certains en effet, comme Adolphe Jullien, critique du *Journal des Débats*, n'entendant dans *Le Sacre* qu'une « débauche de sonorités cruelles, de bruits discordants [...] », désignent le responsable, le chorégraphe, Nijinski : « Nous voici terriblement loin des partitions si piquantes, si variées, si colorées que les inventions inépuisables d'un Fokine avaient induit le même musicien à composer pour *L'Oiseau de feu*, pour *Petrouchka* ». Dans *L'Écho de Paris* du 8 juin 1913, Adolphe Boschot défend des positions comparables : « On peut regretter que le compositeur de *L'Oiseau de feu* se soit laissé aller à de telles erreurs. » D'autres voient bien la relation entre les œuvres mais considèrent que le compositeur est tombé

<sup>62</sup> P, III, p. 791.

<sup>63</sup> On se rappelle que le thème des anges salvateurs est rappelé à la mort de Bergotte : « On l'enterra mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées [...] » (P, III, p. 693).

<sup>64</sup> Il mentionne dans *Albertine disparue* « cette éblouissante *Légende de Joseph* de Sert, Strauss et Kessler » (III, p. 225) et dans *Le Côté de Guermantes II*, « l'éblouissant coloris orchestral » de Richard Strauss ; mais il reproche à ce dernier d'accueillir dans sa musique « les motifs les plus vulgaires » (II, 740-741).

<sup>65</sup> P, III, p. 758.

dans un excès destructeur. Ainsi Reynaldo Hahn : « les outrances harmoniques dont elle [la nouvelle œuvre] abonde, et tous les excès qu'on y remarque, le délicieux *Oiseau de feu*, le spirituel et poignant *Petrouchka* nous y avaient préparés » ; il regrette que Stravinski ait ensuite « morcelé son discours » au point de le rendre par moments « presque insaisissable ». La position de Proust, qui écrit d'ailleurs plus tard, lorsque l'effet de scandale est passé, est donc à la fois originale et ancrée dans le débat contemporain.

Pourquoi avoir choisi Stravinski ? D'une part, sans doute parce que l'un des objectifs de Proust, et non le moindre, était de rendre compte de ce qu'il y avait de plus nouveau en art à son époque. D'autre part, parce que les ballets russes ont sans doute joué dans son œuvre un rôle plus important qu'il n'y paraît. C'est un événement artistique majeur, survenu au cours de la rédaction du roman. L'écrivain a fait partie, avec Reynaldo Hahn qui fut sans doute son initiateur en matière de danse<sup>66</sup>, du groupe de mondains et d'artistes qui entourait « les Russes », il a subi leur fascination, ce qui explique les allusions biographiques. Il a d'ailleurs intégré à chaud à son roman le portrait de Nijinski<sup>67</sup>, identifiable lui aussi grâce à un système d'allusions ; on ne s'étonnera pas qu'il y ait, dans ce domaine, des pistes à suivre, encore inaperçues.

<sup>66</sup> Sur ce point, voir l'introduction au *Cahier 67*, S. DELESALLE-ROWLSON, F. GOUJON, L. RAUZIER édés, BnF/Brepols, coll. « Cahier 1 à 75 de la Bibliothèque nationale de France » (N. Mauriac Dyer dir.), à paraître en 2017.

<sup>67</sup> *Cahier 67*, f° 17 r°-19 r° ; *CG I, II*, p. 475.

