

Du silence de Vinteuil à la partition de Proust : l'inaudible musical d'*À la recherche du temps perdu*

ISABELLE PERREAULT
Université de Montréal

Isabelle Perreault est docteure en littérature française, enseignante dans le secondaire et chargée de cours au Département de Littératures comparées à l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris-3) ; elle est également chargée de recherche à l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) de l'Université de Montréal. Elle s'intéresse aux liens entre littérature et musique, ainsi qu'à l'expérience sensible comme puissance de signification dans le texte du xx^e siècle. Elle a publié plusieurs articles sur Proust et la musique, dont le plus récent est paru dans la revue *Marcel Proust Aujourd'hui* (octobre 2022).

Cet article montre comment le silence dans *À la recherche du temps perdu* agit comme un principe poétique propice à rendre prégnant le musical non pas *derrière* le langage, mais *à même* ce dernier. Exemple d'un rapport au monde et au(x) sens, la musique ne provient plus d'un « au-delà diffus » qu'il s'agirait de dévoiler, sur le modèle d'une herméneutique ; elle court silencieusement dans la prose pour en actualiser l'épaisseur sensible. À l'absence d'un vocabulaire musical technique dans les descriptions de la Sonate et du Septuor correspond la reprise thématique et lexicale d'épisodes du roman qui compose le Septuor et fait résonner le roman dans la musique – et inversement. Par une opération en chiasme, la musique s'est transfusée au roman, alors que l'œuvre littéraire se recharge des virtualités sensibles du musical.

La surdité qui frappe les lecteurs de la *Recherche* devant les descriptions de la Sonate et du Septuor de Vinteuil contrarie bien souvent le plaisir du mélomane, exclu d'emblée, comme le regrettait l'écrivain Roger Laporte, de « la fête inconnue et colorée » « à laquelle le narrateur se dit appelé ». Difficile de faire autrement, poursuit-il : « Lire *À la recherche du temps perdu* ce n'est pas entendre la musique de Vinteuil » (Laporte 1986, 42). Alors que l'absence de texture sonore réelle poussait le philosophe Alain à préférer le *Jean-Christophe* de Romain Rolland, ce roman du musicien que notre postérité aura pourtant sanctionné comme *raté*, invoquant chez le second l'honnêteté de ne pas donner le change par des descriptions musicales forcément vaines, Roland Barthes, fervent proustien s'il en est, se voyait quant à lui contraint d'admettre l'échec de son auteur fétiche face à la volatilité

de la musique une fois transposée au texte : « Beaucoup d'écrivains ont bien parlé de la peinture ; aucun, je crois, n'a bien parlé de la musique, pas même Proust » (Barthes [1977] 1984, 247).

On ne saurait néanmoins induire à partir de ces témoignages un échec qui serait proprement proustien : le sens musical est incommensurable avec la signification verbale, laquelle se fonde toujours *a minima* sur une articulation entre les mots et le monde, préalable à tout discours intelligible. Qui plus est, l'expérience de la musique – sensible ou phénoménale –, telle celle à laquelle engage la *Recherche*, sollicite un usage de l'oreille avec lequel l'écriture et la lecture, dans leur pratique moderne, ont résolument rompu, au profit d'un retrait silencieux dans la solitude insulaire de l'œuvre. Non seulement n'y a-t-il aucun équivalent verbal à la forme musicale, « [le] sens musical, quand il est traduit en mots, [étant] abusivement converti en significations trop précises et littérales » (Escal 1990, 103) qui n'ont, *stricto sensu*, rien à voir avec le médium sonore, mais les compétences *a priori* sollicitées par l'une et par l'autre seraient diamétralement opposées : si l'œil écoute, conformément à ce qu'insinuait Paul Claudel dans son recueil sur la peinture, c'est dans une entrée en résonance avec le monde de l'œuvre qui n'opère que dans un espace imaginaire, individuel et sans partage possible, car sans *sonorité* – à moins de s'en tenir à une harmonie imitative, dont les effets restent somme toute approximatifs et ponctuels, surtout lorsqu'on a affaire à un roman. Les descriptions musicales, même les plus exhaustives ou techniques, ne conservent de la musique en elle-même que son absence, par le vide phénoménal qu'elle instaure entre la page et la perception du lecteur. Le langage serait en quelque sorte l'étouffoir de la musique, et le roman, une chambre anéchoïque d'où n'émane aucun son. « [E]nfan[t] non du grand jour et de la causerie, mais de l'obscurité et du silence » (*TR IV*, 476), la littérature se confronte à la musique pour réaffirmer, semble-t-il, son appartenance au silence.

Mais incompatibilité sémiotique ne veut pas forcément dire étanchéité sensible ; à l'issue de la collision, néanmoins, quelque chose dans la prose s'est assoupli, délié, rechargé d'affects, une conduite nouvelle dans la langue vient infléchir le cours de la lecture non plus vers un dénouement narratif téléologique, mais vers le rayonnement du langage en tant qu'il se fait signe vers lui-même. En ce sens, l'écoulement en pure perte de la matière sonore des œuvres de Vinteuil, caractéristique de l'écriture de la musique, imprime malgré tout au texte des qualités sensibles particulières. Dès lors, la mise en sourdine des compositions fictives de Vinteuil pourra apparaître, non pas comme la reconnaissance d'une défaillance du langage contre laquelle s'érigerait un arsenal stylistique et métaphorique visant à restituer une musique verbale de substitution, mais comme une dynamique d'in-

terpénétration par laquelle les partitions de Vinteuil, à dessein inaudibles, n'ont d'existence sensible que dans la chair de l'écriture. Autrement dit, la Sonate et le Septuor naissent de l'œuvre proustienne pour être *lues*, et non pas restituées par l'imagination et la mémoire musicale d'un lecteur.

Contre l'indicibilité de la musique, Proust investit le silence comme principe poétique, propice à rendre prégnant le *musical* – à défaut de restituer la musique – non pas derrière le langage, mais à même ce dernier. C'est pourquoi l'abandon de la référence wagnérienne, initialement envisagée pour accompagner la révélation finale, au profit de l'œuvre fictive de Vinteuil, privée des ancrages référentiels qui permettraient d'en deviner le profil sonore, indique une réorientation esthétique majeure. Exemple d'un rapport au monde et au(x) sens, la musique ne provient plus d'un « au-delà diffus » qu'il s'agirait de dévoiler, sur le modèle d'une herméneutique ; loin d'être cette émanation « *sine materia* » (DCS I, 209) qui appelle Swann depuis le royaume des Idées, elle court silencieusement dans la prose pour en actualiser l'épaisseur sensible. À l'absence d'un vocabulaire musical technique dans les descriptions de la Sonate et du Septuor, qu'accentue par ricochet son omniprésence métaphorique en contextes non-musicaux, correspond la reprise thématique et lexicale d'épisodes du roman qui *composent*, pour ainsi dire, le Septuor et *font résonner* le roman dans la musique.

Ensemble, ces trois groupes de procédés – la mise en sourdine de la référence wagnérienne ; l'échange, en chiasme, de la terminologie musicale et de comparatifs puisés dans le monde réel ; la symétrie entre différents épisodes de la trame romanesque et les mouvements des œuvres de Vinteuil – viennent réinjecter à la prose un *musical sans la musique*, pourrait-on dire, sur le modèle du « romanesque sans le roman »¹ (Barthes [1972] 1981, 124), un *musical*² sourd et pourtant perceptible dans la conduite de la prose et, partant, dans la production du sens.

¹ « Le romanesque est distinct du roman, dont il est l'éclatement [...] c'est seulement l'espace de circulation des désirs subtils, des désirs mobiles ; c'est, dans l'artifice même d'une socialité dont l'opacité serait miraculeusement exténuée, l'enchevêtrement des rapports amoureux », BARTHES 2002, 503.

² Il faut entendre par musical ce qui émane d'un élargissement des propriétés signifiantes de la musique, prolongée hors d'elle-même, et qui demeure virtuellement à l'œuvre en l'absence de ses manifestations phénoménales. Le musical permet de faire apparaître des procédés d'écriture, des formes, des configurations du sens qui s'apparentent à ceux qui gouvernent la musique : une verticalisation du discours, où les mots et les images évoquent, à la manière des harmoniques d'un son, d'autres signifiants et confèrent une densité polysémique (et polyphonique) au texte ; une organisation de la lecture dans la durée, qui met en série les reprises, les échos, les tensions et les résolutions selon des rapports dynamiques, en faisant appel à la mémoire du lecteur ; une appréhension du texte au moyen de la sensibilité, des affects et d'effets *esthésiques* de lecture, complémentaire à une compréhension littérale de la fiction.

La surdité contre la synesthésie

Que Proust ait profondément admiré l'œuvre wagnérienne, à l'instar de la génération qui l'a précédé, relève de l'évidence tant abondent dans la *Recherche* et dans la correspondance les références au père de l'*Art total*. L'auteur témoigne d'ailleurs de son wagnérisme dans une lettre qu'il adresse à Suzette Lemaire en 1895 : « Je cache d'autant moins mon wagnérisme   Reynaldo qu'il le partage » (*Corr.*, I, 388). Néanmoins, ce rapport privilégié à l'opéra wagnérien ne saurait suffire à inscrire l'auteur dans le sillon de l'aventure symboliste, ni du point de vue programmatique, ni dans une optique esthétique. Contre la vulgate de la synthèse des arts, qui voudrait exprimer la totalité par des procédés synesthésiques exacerbés, Proust retient de Wagner, dans un premier temps, une métaphysique qui privilégie la vérité musicale à la parole vaine, c'est-à-dire accessible par le moyen d'un recueillement et d'un pas-de-côté hors du langage – lequel, aux yeux du disciple schopenhauerien qu'il fut dans sa jeunesse, aliène du fait d'être assujetti à la représentation : « je crois, poursuit-il dans la même missive, que l'essence de la musique est de réveiller en nous ce fond mystérieux (et *inexprimable*   la littérature et en général à tous les modes d'expression finis, qui se servent des mots et par conséquent d'idées, choses déterminées ou d'objet déterminés [...]) de notre  me » (*Corr.*, I, 388).   peu de choses près, Proust reprend point par point la philosophie de Schopenhauer, pour qui « [i]l y a dans la musique quelque chose d'ineffable et d'intime » (Schopenhauer 2014, 337), c'est-à-dire « l'essence intime, le dedans du phénomène, la volonté même » (Schopenhauer 2014, 334). Enraciné dans l' pist m  romantique dont il retient surtout le *motif* de l'ineffable, selon lequel « la musique exprime ce que des mots ne sauraient même bredouiller » (Dahlhaus 1997, 61), le discours schopenhauerien pose une équivalence entre l'émotion musicale et le sublime, en tant qu'il conduit à une privation de la parole, et *a fortiori*   une forme de silence. Or, pour Schopenhauer, cet inexprimable n'est pas pour autant inexpressif, tout à l'inverse, lui seul parvient à signifier la quintessence des affects, anticipant en ce sens la fameuse démarcation tracée par Vladimir Jankélévitch entre ce qui relève de l'*indicible* et ce qui est *ineffable* : « est indicible [...] ce dont il n'y a absolument rien à dire, et qui rend l'homme muet en accablant sa raison et en m dusant son discours. Et l'ineffable, tout à l'inverse, est inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, interminablement à dire » (Jankélévitch 1983, 86-87). S'engageant ainsi sur les traces de Wagner, en particulier celui de la dernière phase (le Wagner de *Parsifal*), pour qui la rédemption réside dans la révélation artistique, Proust situe l'activité créatrice du côté de l'ineffable musical et de la parole essentielle.

Si cette vision du monde irrigue toujours le roman, même après que son auteur s'est dissocié de ces influences originelles, on ne peut pas en dire autant d'un second

marqueur du wagnérisme, beaucoup plus explicite, et dont le retrait ne parvient pas à gommer toute trace de l'économie romanesque. On sait que Proust prévoyait de faire de *l'Enchantement du Vendredi Saint* – tiré de l'acte III du *Parsifal* – le catalyseur de la révélation de l'œuvre à venir. Les pages écrites à cet effet figurent parmi les esquisses les plus connues des versions antérieures de la *Recherche*. Dans celles-ci, le tintement d'une cuiller contre la porcelaine d'une assiette surgit au moment où l'on joue *Parsifal*, dont des bribes parviennent au héros depuis la bibliothèque du prince de Guermantes, et fait coïncider la confirmation de la vocation scripturale avec l'audition de la partition wagnérienne, signifiant de ce fait le prolongement entre l'œuvre à venir du narrateur et l'opéra ultime de Wagner.

L'allusion wagnérienne, comme ferment du livre à venir et validation de l'axiologie schopenhauerienne, est d'ailleurs toujours envisagée lorsqu'est soumis le premier manuscrit à Grasset, et c'est sur le coup d'une illumination tardive lors de la révision des épreuves, en 1913, que Proust y renonce. Le travail génétique de Françoise Leriche a révélé que cette substitution engage une « réorientation du discours esthétique sur la musique » (Leriche 2013, 114), la métaphysique wagnérienne, démodée depuis quelque temps déjà – bien que sa musique continuât d'être jouée –, invalide toute possibilité de renouveau esthétique. En effet, si le livre à venir promet de tenir ensemble l'impression du temps long et l'immédiateté de l'erreur des sens – deux paramètres que la *Recherche* et l'opéra wagnérien ont en partage³ –, il devra néanmoins être « tout autre » :

Sans doute, quand on est amoureux d'une œuvre, on voudrait faire quelque chose de tout pareil, mais il faut sacrifier son amour du moment, ne pas penser à son goût, mais à une vérité qui ne vous demande pas vos préférences et vous défend d'y songer (TR IV, 621).

Mais surtout, comme l'ont proposé Cécile Leblanc et Françoise Leriche, la modernité de l'œuvre à venir ne pouvait répondre du wagnérisme, qui ne pouvait vraisemblablement plus passer pour avant-gardiste au moment de la parution du premier tome. D'où la translation des vues idéalistes à Swann, à qui Proust « imagine d'ailleurs de prêter [...] ses propres convictions » (Henry 1981, 303) pour accentuer le virage philosophique que rythme la *Recherche* : le héros fraie une nouvelle trame esthétique en dépassant son aîné, « célibataire de l'art » resté au stade schopenhauer-

³ Le langage wagnérien table en effet sur le procédé de la *mélodie infinie*, qui embrasse l'œuvre dramatique tout entière et dissout les limites qui maintiennent d'ordinaire séparées les composantes de l'opéra que sont la musique, les paroles du livret et le drame. En résulte ainsi un dérèglement des percepts, dont les émanations sensibles se fondent et s'amalgament, cette synesthésie dans laquelle Baudelaire affirme s'être reconnu, à savoir la « liaison par laquelle l'excitation d'un sens fait naître [...] des impressions d'un autre sens » (PICARD 2006, 162).

rien de la contemplation, en se libérant des rets de la métaphysique laquelle, au bout du compte, ne débouche que sur la stérilité et l'autodérision, une fois son amour tiédi par des années de mariage avec Odette : « [...] ce que la musique montre [...] ce n'est pas du tout la "Volonté en soi" et la "Synthèse de l'infini", mais, par exemple, le père Verdurin en redingote dans le Palmarium du jardin d'Acclimatation » (*JFF* I, 524).

Il y aurait, à terme, un autre motif susceptible d'expliquer le congé donné à la référence parsifalienne dans la *Recherche*. En lui substituant une œuvre fictionnelle, affranchie d'ancrages référentiels explicites, Proust ne procède pas simplement, comme on a pu l'affirmer, à un repli solipsiste et à l'expulsion du réel, suivant le durcissement, trop souvent opéré, de la littérature *contre* la vie – « La vraie vie, [...] la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature » (*TR* IV, 474). En revanche, il rétrécit l'écart entre la musique et le roman, confondant l'expérience de l'une et de l'autre par le brouillage volontaire des sources. En congédiant *en partie* Wagner – puisque ce dernier repose sous les couches de Vinteuil, en un palimpseste que révèle un passage de *La Prisonnière* –, le texte évite d'inciter son lecteur à combler, s'il les connaît, la mutité des descriptions musicales par un fredonnement interne des mélodies wagnériennes. L'absence d'un compositeur réel, historiquement situé, décourage ainsi le lecteur de confondre sa mémoire musicale et le procès de la « subvocalisation »⁴ lectrice. *A contrario*, privé d'accroches référentielles auxquelles arrimer la trame sonore qui, peut-être, affleurera de la rencontre entre le texte et l'imagination musicale du lecteur, ce dernier n'a d'autre choix que de régler ses perceptions sur le contenu figural de la prose comme seule matière musicale.

Le réel musical sous étouffoir

Par-delà Wagner, c'est l'ensemble des références musicales tirées de la réalité historique que goment les descriptions de la Sonate et du Septuor. Dans une étude déjà ancienne, Jean-Jacques Nattiez avançait que :

[à] partir du moment où Proust eut l'idée que la révélation du Narrateur de l'absolu artistique se ferait par le truchement d'une œuvre musicale, [...] il n'y avait plus aucune raison de conserver, dans le *Temps retrouvé*, une référence concrète à *Parsifal* : il fallait que le Narrateur connaisse la révélation grâce à une œuvre d'art *imaginaire*, car dans la logique du *roman*, une œuvre réelle est toujours décevante : la saisie de

⁴ Pour Peter Szendy, toute lecture est une « scénographie vocale intime qui se produit à chaque fois que nous lisons », dont résulterait ce que les neuropsychologues désignent comme la *subvocalisation* (SZENDY 2022, 40).

l'absolu ne peut être suggérée que par une œuvre désincarnée, irréelle et idéale (Nattiez [1984] 1999, 69-70).

Les conclusions auxquelles conduit l'interprétation de Nattiez soulèvent de nombreuses réserves, du fait qu'elles prolongent une lecture idéaliste qui ne tient pas compte de l'évolution *in actu* de l'œuvre à partir de l'irruption du « roman d'Albertine » (Jenny 2005, 205-218). Quoi qu'il en soit, le travail d'effacement qui semble avoir présidé à la composition écrite des œuvres de Vinteuil est significatif. La Sonate et le Septuor flottent dans un *no-sound land*, pour ainsi dire, privés de pilonis historiques comme de précisions techniques susceptibles d'en restituer, même sommairement, la courbe de la partition. Même le célèbre aveu adressé à Jacques de Lacretelle, dans une lettre datée de 1918, multiplie les pistes et, partant, brouille les clefs interprétatives par lesquelles il serait loisible d'élucider le silence autour de Vinteuil :

Dans la mesure où la réalité m'a servi, mesure très faible à vrai dire, la petite phrase de cette Sonate, et je ne l'ai jamais dit à personne, est [...] dans la Soirée Saint-Euverte, la phrase charmante mais enfin médiocre d'une *Sonate pour violon et piano* de Saint-Saëns, musicien que je n'aime pas. [...] Dans cette même soirée un peu plus loin, je ne serais pas surpris qu'en parlant de la petite phrase j'eusse pensé à *l'Enchantement du Vendredi Saint*. Dans cette même soirée encore [...] quand le piano et le violon gémissent comme deux oiseaux qui se répondent j'ai pensé à la *Sonate* de Franck, surtout jouée par Enesco [...]. Les trémolos qui couvrent la petite phrase chez les Verdurin m'ont été suggérés par un *prélude* de *Lohengrin*, mais elle-même à ce moment-là par une chose de Schubert (*Corr.*, XVII, 193-194).

L'accumulation de citations musicales plus ou moins précises, plus ou moins cohérentes, échoue à conférer au portrait le supplément de netteté auquel le procédé permettrait normalement de s'attendre. Mieux, elle le déréalise. L'empâtement des inspirations, comme autant de couches sous lesquelles disparaît la Sonate de Vinteuil, participe de cette mise en sourdine de la chose musicale – au sens historique comme matériel (la musique comme phénomène sonore) – au profit d'un amuissement complet de celle-ci derrière le langage. Comme le remarque Anne Simon, « [à] partir du moment où les signes sont contradictoires, fluctuants et constamment remplacés par d'autres, [...] la thèse même de l'épuisement herméneutique [...] se trouve remise en cause » (Simon 2011, 211), et l'élucidation, empêchée par la relance du sens qui se gorge alors d'une multiplicité de réels possibles.

Cette composition en strates, qui s'interpénètrent en un effet de dilution propre à gommer les véritables clefs de la partition, est à rapprocher de la notion de palimpseste mise au jour dans la *surimpression* d'un motif de *Tristan* et d'une mesure de la Sonate :

bien que Vinteuil fût là en train d'exprimer un rêve qui fût resté tout à fait étranger à Wagner, je ne pus m'empêcher de murmurer : "*Tristan*", avec le sourire qu'à l'ami d'une famille retrouvant quelque chose de l'aïeul dans une intonation, un geste du petit-fils qui ne l'a pas connu. (*Pris.* III, 664)

Disposant alors la partition de *Tristan* par-dessus celle de Vinteuil, le héros répond à la réminiscence wagnérienne en creusant le feuilleté du temps et exhume la citation inscrite en filigrane de la page ; autrement dit, le protagoniste *entend* l'allusion silencieuse à Wagner et lui donne une voix là où les descriptions, autre part, la tenaient sous silence, en une sorte de clairvoyance du personnage par rapport au narrateur – ou de croche-pied ironique de la part de l'auteur.

L'histoire musicale finit ainsi par faire retour, non par nomination mais grâce aux paysages brossés par les figures filées et les isotopies mobilisées par des descriptions musicales. Ces réseaux d'images, s'ils instaurent un vide référentiel à l'échelle historiographique et tiennent à distance le contexte musical de l'époque, installent les œuvres dans une historicité déterminée, marquée par la fin du wagnérisme et le renouveau français (Saint-Saëns, la « bande à Franck » et la classe de Fauré – Debussy, Ravel, Chausson, d'Indy.) En vaut pour preuve la substitution du champ lexical de la nuit wagnérienne, des sous-bois et des fontaines debussystes, prépondérant dans la Sonate, par la tonalité solaire et triomphante du « mystique chant du coq » (*Pris.* III, 755), emblème d'une francité renouvelée signant la fin « de la nuit mystique wagnérienne » (Picard 2006b, 464). Alors que la Sonate éveille par sa texture vaporeuse un imaginaire nocturne près d'une étendue d'eau et *submerge* Swann (*DCS* I, 206), le Septuor « *déchir[e]* l'air » et « [l']atmosphère froide, lavée de pluie électrique » d'un motif « criard » et « suraigu », « si nouveau, si absent de la tendre, champêtre et candide Sonate » (*Pris.* III, 754-755). La Sonate, « bruissante [...] et odorante » (*DCS* I, 208), « murmurée comme un parfum » (*DCS* I, 342), semble tout droit sortie du répertoire debussyste ou, du moins, elle en reprend les codes : l'iconographie végétale, les coloris de mauve, les « arabesques » (*DCS* I, 206), l'« impressionnisme, [la] recherche de la dissonance, [l']emploi exclusif de la gamme chinoise » (*JFF* I, 522) convoqués par le narrateur lors de son exécution par Odette. Là où Swann perçoit une teinte violacée, s'exacerbant avec l'intensité désirante qui le traverse pour s'affranchir des apparences et se réfugier dans l'ultra-violet (*DCS* I, 342), invisible comme les essences, le héros discerne l'atmosphère lactée de l'enfance, la blancheur « liliale » et les « géraniums blancs » (*Pris.* III, 754), proches des aubépines de Tansonville. Mais l'immaculée Sonate n'est pas le Septuor infernal, fruit de la volupté et des amours sulfureuses entre Mlle Vinteuil et son amie ; aussi se décline-t-il dans un camaïeu de rouge, pour s'enfler à son tour vers « le treillage d'or de la voûte céleste » (*Pris.* III, 756), là où le rachat de l'amie de Mlle Vinteuil, complétant l'ultime

chef-d'œuvre du père martyr, béatifie ce dernier. Unifiant les pôles opposés d'un arc de rédemption érotique, comme il reconnecte les côtés Guermantès et Méséglise par l'adjonction de la palette Guermantès, composée d'orange, d'amarante et d'or, aux nuances blanches et mauves de la flore de Combray, le Septuor peut décomposer le prisme dans sa totalité, « dévoila[n]t comme un trésor insoupçonné et multicolore toutes les pierreries des *Mille et Une Nuits* » (*Pris.* III, 758). La référence au recueil oriental, donnée contextuelle de l'époque qui les redécouvre dans une plus récente traduction, s'inscrit, elle aussi, dans une configuration historique, et l'on pourrait même y voir là une allusion discrète à la *Schéhérazade* donnée aux Ballets Russes en 1910. Enfin, la progressive abstraction vers laquelle s'achemine le Septuor, en un « [c]orps à corps d'énergies [...] immatériel et dynamique » (*Pris.* III, 764), avec ses « phrases interrogatives [...] plus pressantes, plus inquiètes, [s]es réponses plus mystérieuses » (*Pris.* III, 761), invoque le souvenir des derniers quatuors beethoviens, que l'on réhabilite alors comme l'expression la plus accomplie de la musique absolue et, de surcroît, comme une marque de distinction.

Quant au discours technique, un seul élément de notation musicale nous est livré à propos de la Sonate : elle est écrite en fa dièse, sans mention de son armature. Une métaphore employée deux pages plus loin pour décrire l'atmosphère de la Sonate réfute cependant cette armature déduite, laquelle ne peut présenter que des dièses à la clé (six en fa majeur, trois en fa mineur), alors qu'on parle pourtant de « la mauve agitation des flots que charme et *bémolise* le clair de lune » (*DCSI*, 205). L'irruption d'un tel verbe, à l'évidence, capitalise davantage sur un effet de style, visant à traduire une sonorité étouffée, voire *alanguie*, plutôt que sur la volonté de caractériser une modulation harmonique. Le lexique musical, que Proust maîtrise pourtant lorsqu'il s'y réfère comme horizon comparatif dans un contexte autre que musical, brille par son absence dans le cadre des descriptions de la Sonate comme du Septuor, de même que les précisions sur les articulations du discours sonore, qu'elles soient englobantes ou ponctuelles, s'effacent derrière une approche impressionniste, au sens plein du mot, qui fonde la description des œuvres sur les impressions et les connotations affectives impliquées dans la conduite de l'écoute.

À la lecture des passages consacrés à la musique, on ne peut en effet s'empêcher d'être frappés d'une part, par l'emploi élargi du figural dans l'approche descriptive, et d'autre part, par le rôle de la métaphore comme soutènement des partitions inaudibles de Vinteuil. Des divagations amoureuses de Swann aux rêveries créatrices du protagoniste, la musique donne lieu à l'émergence d'un paysage sonore commun, baigné d'un champ de comparaisons qui relie entre elles, souterrainement, les différentes scènes d'écoute et confère aux œuvres une familiarité perceptible textuellement, malgré la disparité fondamentale entre le phénomène musical et l'expression

verbale. La poursuite et l'amplification d'une même grappe d'images, « la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune » (*DCS I*, 205) de la Sonate, par exemple, qui anticipe le « rose d'aurore » se levant « sur des surfaces unies et planes comme celles de la mer » et l'« ensoleillement brûlant et passager » (*Pris. III*, 754-755) du « rougeoyant Septuor » (*Pris. III*, 759), traduisent, hors musique mais en préservant son épaisseur, l'« accent » Vinteuil, cette « qualité inconnue d'un monde unique et qu'aucun autre musicien ne nous avait jamais fait voir » (*Pris. III*, 877). Par la déportation verbale de la musique, les œuvres gagnent en résonance affective là où elles perdent en exactitude technique ; par « irradiation » (Genette 1972, 50), les images structurent la progression harmonique ou la densité instrumentale, elles prennent le lecteur à témoin des conduites de l'écoute musicale et sa qualification intime, qui intéressent davantage Proust que la clef véritable à identifier derrière la tessiture des œuvres.

Le parti pris du discours littéraire sur le discours technique tiendrait à une volonté poétique, qui permettrait non seulement de réhabiliter le savoir du littéraire dans la querelle de propriétés entre le technicien et l'homme de lettres, comme le posait Cécile Leblanc (2017), mais participerait plus largement d'une conception de la métaphore comme véhicule d'une « vision » (*TR IV*, 474). C'est en ce sens qu'il faut lire les paysages que la musique fait se lever dans la conscience du narrateur. Sans avoir recours à une seule notion technique, Proust invite son lecteur à puiser dans sa mémoire musicale pour revêtir les œuvres d'une réalité sensible qui puisse correspondre à l'imagerie filée d'une *ekphrasis* à l'autre.

Entièrement fictives, celles-ci ne peuvent ni compter sur la culture musicale du lecteur, privé comme on l'a vu de référent auquel se rapporter pour conférer une réalité sonore à « la petite ligne du violon, mince, résistante, dense et directrice » ou à la « partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée » (*DCS I*, 205), ni sur des indications techniques précises qui lui permettent de doter ce « faible écart entre les cinq notes qui compos[e]nt [la petite phrase] et au rappel constant de deux d'entre elles » (*DCS I*, 343) d'une plus grande texture sonore et mélodico-harmonique. Ces valeurs n'ont d'autre existence que textuelle et les partitions de Vinteuil, enchâssées dans le tissu romanesque, ne se subsument sous aucune œuvre historique qui pourrait en donner un équivalent audible.

Une partition verbale

Aux partitions muettes, trajectoires de figures auxquelles se règle la mémoire, supplée, dans une dynamique de chiasme, l'incorporation de la musique au monde qui s'en fait l'écho :

Mais j'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur invisible et fixe odeur, à m'unir au *rythme* qui jetait leurs fleurs, ici et là, avec une allégresse juvénile et à des intervalles inattendus comme certains *intervalles musicaux*, elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me le laisser approfondir davantage, comme ces *mélodies* qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret. [...] Alors me donnant cette joie que nous éprouvons [...] si un *morceau entendu seulement au piano* nous apparaît ensuite revêtu des *couleurs de l'orchestre*, mon grand-père m'appelant et me désignant la haie de Tansonville, me dit : « Toi qui aimes les aubépines, regarde un peu cette épine rose ; est-elle jolie ! » (DCS I, 136-137 ; nous soulignons)

Prêtant l'oreille à la symphonie pastorale qui vitalise les champs de Combray, le jeune protagoniste déchiffre moins la partition du réel qu'il ne se laisse happer, pénétrer par elle, et accueille en lui ce sédiment perceptuel qui imprime, à son insu, les négatifs que la Sonate et le Septuor permettront ultérieurement de développer. C'est là la trajectoire du *détour* (Kaltenecker 2010, 400) identifiée par Martin Kaltenecker :

Ainsi, la première « écoute » des aubépines ne produit rien – et l'on sait que l'effort analytique de l'intelligence (comme celui du narrateur s'efforçant de comprendre des morceaux inconnus dont Albertine insère les rouleaux dans le pianola), restera lui aussi stérile, ou en tout cas limité à l'établissement d'un aide-mémoire quasi visuel [...]. L'épiphanie de la matière tient chez Proust à une mise en scène qui entoure un fragment de la réalité du halo d'une attente, laquelle, une fois comblée, ne sera guère que l'actualisation de ce moment, lui-même inconscient de son attente. (Kaltenecker 2010, 420)

Outre l'évocation de l'indicible « mobile manifestation du monde sensible » (Simon 2018, 246), sans que ne le circoncrive un langage foncièrement déformant, la terminologie musicale permet de souligner la similitude de la conduite esthétique et de l'expérience du réel, d'en resserrer la trame confidentielle qui les unit en une même modalité textuelle. Le monde proustien se déchiffre comme une partition, et l'écriture « fait entendre les relations qu'entretiennent les sons avec la nature, avec la vie des êtres, leurs perceptions, leurs sentiments et leur imaginaire » (Nou-delmann 2019, 191). L'écriture peut agir de révélateur, au sens photographique du terme, de l'essence sexuelle des êtres, comme en témoigne la joute musicale à l'en-seigne de laquelle est ressaisi le marivaudage du baron de Charlus et de Jupien :

Telle, toutes les deux minutes, la même question semblait intensément posée à Jupien dans l'ocellade de M. de Charlus, *comme ces phrases interrogatives de Beethoven, répétées indéfiniment, à intervalles égaux, et destinées – avec un luxe exagéré de préparations – à amener un nouveau motif, un changement de ton, une « rentrée »*. Mais

justement la beauté des regards de M. de Charlus et de Jupien venait, au contraire, de ce que, provisoirement du moins, ces regards ne semblaient pas avoir pour but de conduire à quelque chose (SG III, 7-8 ; nous soulignons)⁵.

Ou encore, elle innerve le cortège marchand journalier d'une aura liturgique, qui fait entendre dans les réclames maraîchères ou l'étal des pêcheries des commerçants ambulants une polyphonie magistrale, un grand choral qui confine au sublime : tout se passe comme si le rapport au monde du héros était entièrement traversé par des médiations musicales, qu'il écoutait, autrement dit, le réel. Réciproquement, la musique réduite au silence appelle une appréhension informée par les pratiques de lecture – à cet égard, il n'est pas anodin de constater que la première scène de lecture dans la *Recherche*, celle où la mère du héros lui lit *François le Champi*, se déroule sous le signe de la *voix*.

Le recours à un lexique scriptural ou syntaxique pour décrire les œuvres de Vinteuil permet d'insister sur la *contigüité* et sur la *continuité* des écritures. Que l'on se trouve au cœur de la Sonate ou que l'on suive la conduite des différentes parties du Septuor, Proust insiste sur les *phrases* musicales plutôt que sur des thèmes ou des motifs. Ces derniers composent en outre un *dialogue*, en s'ordonnant selon des principes rhétoriques qui posent « tous les thèmes épars qui entreraient dans la composition de la phrase, comme les prémisses dans la conclusion » (DCS I, 345), ou alors, ils répondent à des *interrogations* (Pris. III, 761). Si, pour Swann, la « petite phrase » de la Sonate permet d'exprimer « une conception de l'amour et du bonheur dont immédiatement il savait aussi bien en quoi elle était particulière qu'il le savait pour *La Princesse de Clèves* ou pour *René* » (DCS I, 344), pour le narrateur, la musique ouvre une voie parallèle de ce qu'aurait pu être – *aurait dû* être – le langage :

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

Par une opération en chiasme, la musique s'est transfusée au roman, alors que l'œuvre littéraire se recharge des virtualités sensibles du musical. Dans le silence acoustique de l'œuvre de Vinteuil, c'est la partition de la *Recherche* qui transparait,

⁵ La parade nuptiale se conclut au son d'un singulier duo vocal, composé de « sons [...] si violents que, *s'ils n'avaient pas été toujours repris un octave [sic] plus haut par une plainte parallèle*, j'aurais pu croire qu'une personne en égorgeait une autre à côté de moi » (SG III, 11 ; nous soulignons).

à la fois sensible et inaudible, puisant dans le silence de la page une réserve de signifiante.

Lire la musique

Comme l'a observé Cécile Leblanc, l'originalité de la démarche proustienne par rapport aux écrivains à musique de son temps consiste à composer un roman musical en adoptant la perspective de l'auditeur, et non celle du compositeur, et ainsi à récrire l'œuvre de Vinteuil à rebours, du point de vue de l'expérience perceptive d'une écoute. Campant l'instance narratrice du côté de la réception, Proust nous mène à *découvrir* le Septuor en même temps que son narrateur, dans la progression de son avènement ; mais, par le fait même, *en même temps* que nous lisons le roman. Ce faisant, il nous invite, par l'arrêt contemplatif auquel contraint le concert, à un élan rétrospectif, qui est également un temps de récapitulation et l'occasion d'une relance des données romanesques exposées jusqu'alors. À y regarder de plus près, la description du Septuor s'attache beaucoup moins à la conduite de la musique qu'elle ne donne à lire, par images superposées, un résumé du roman transposé sous forme de figures. En plus des moments épiphoniques – les clochers, les arbres, la madeleine –, les réseaux métaphoriques, les isotopies structurantes, les constellations atmosphériques et la syntaxe perceptuelle qui décrivent la partition de Vinteuil sont puisés dans la matière même du roman, en un effet de pleine récursivité, comme si la musique exécutée par l'ensemble de chambre convié chez les Verdurin était composée de la même pâte figurale de laquelle est faite la *Recherche*. Le recours à un répertoire de figures ailées en contexte musical, par exemple, vaut également pour décrire la voix ou la démarche des jeunes filles en fleurs sur la digue de Balbec, ou encore la cavalcade préliminaire aux ébats entre Charlus et Jupien. L'imagerie élémentaire mobilisée par les descriptions, qui transpose l'expérience musicale en véritables paysages imaginaires, nous téléporte au cœur de la géographie combraysienne, par les aménagements floraux des sentiers qui mènent chez les Swann, les fêtes villageoises, d'éléments aériens, voire célestes, et de la chapelle chatoyante de l'église de Combray où le jeune Marcel aperçut, pour la première fois, la duchesse de Guermantes. Les descriptions musicales aimantent à elles un ensemble de motifs qui essaient, en amont et en aval, dans le roman, préfigurant musicalement des épisodes romanesques antérieurs et l'écriture à venir : les cloches « retentissantes et déchaînées (pareilles à celles qui incendiaient de chaleur la place de l'église à Combray » (*Pris*, III, 755) du Septuor déclinent à une autre échelle la « clochette pour les étrangers » (*DCS* I, 14) qui annonce les visites de Swann et les « trois pivots d'or » (*DCS* I, 179) de Martinville, la reprise

de la petite phrase dans le Septuor fraie une traverse cachée dans la topographie combraysienne – autant d'éléments, parmi d'autres, qui innervent les sept volumes de la *Recherche* et « que les dernières œuvres de Vinteuil [...] par[aissent] synthétiser » (TR IV, 445).

Réécrite à rebours par l'imagination créatrice d'un sujet écoutant, la partition musicale reflète les enjeux de l'écriture littéraire et en informe les modalités d'organisation, en proposant un modèle dynamique fondé sur l'apparition, la répétition et la modulation des mêmes figures, apte à tenir compte de leur dissémination et de leur transformation dans le temps, en plus de rendre possible leur réunification par la mémoire. La chaîne de tropes forgée par l'auteur pour décrire la musique se déroule et enclenche une réverbération à l'échelle du roman, par laquelle se revitalise le souvenir de leurs apparitions antérieures, dans un contexte musical ou non, et fraie ainsi des voies de passage entre différents temps du texte – et, *a fortiori*, entre les ordres du musical et du scriptural.

Suivre ces constellations d'images nouvellement visibles tracées, le temps du concert, par l'œuvre autour de laquelle elles s'établissent permet au lecteur d'aménager des temps de récapitulation dans la lecture pour appréhender d'autres épisodes du roman, voire pour envisager le cycle dans sa totalité. Comme le livre, selon Proust, s'« offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même » (TR IV, 489), la réception de l'œuvre musicale par le narrateur fait ressortir les foyers dynamiques du roman, ceux d'où semblent agir les ferments de sa matière comme autant de réserves tacites de son sens. Exposés aux descriptions du Septuor, c'est, par effet de miroitement, à l'œuvre de Proust que celles-ci, *in fine*, nous ramènent – mouvement de ricochet déjà signifié par l'anagramme quasi parfaite que forme, avec le nom même de Proust, le mot de *Septuor*⁶ !

Les partitions de Vinteuil, prises dans le tissu romanesque, ne sont rien d'autres que le roman qui leur donne corps, non par homologie structurelle – l'organisation formelle du Septuor, qui n'est d'ailleurs pas communiquée, ne reflète pas l'articulation des différentes parties de la *Recherche*, malgré ce que Michel Butor (1964) a voulu voir dans la correspondance entre la to maison et la formation instrumentale du Septuor–, mais par la trame métaphorique dépliée dans l'intention de *dire* la musique, intention qui s'avère toujours grevée de l'impossibilité d'une traduction verbale. Ainsi les partitions de Vinteuil seront toujours celles que le lecteur entend retentir, non pas par-delà ce que Proust en dit, mais dans la rencontre singulière entre sa subjectivité et la texture du langage.

⁶ L'autrice tient à remercier l'un des évaluateurs (anonymes) de cet article pour avoir porté à son attention ce motif.

C'est en ce sens que la partition fictionnelle de Vinteuil s'enfonce dans la partition romanesque du livre de Proust. Dans le silence d'une lecture, ce n'est pas une musique sonore que nous recréons, c'est encore moins l'harmonie imitative de mots disposés les uns contre les autres en faveur de leur seule frappe rythmique que nous entendons ; mais c'est un *musical*, privé de musique, qui infléchit notre conduite dans le texte. S'engager avec le narrateur proustien dans son écoute, attester d'une écoute de laquelle nous sommes forcément exclus, nous ouvre à la signifiante de l'œuvre de langage où elle séjourne.

C'est pourquoi, sans doute, les écrivains, les vrais, et *a fortiori* les écrivains de la musique, acceptent toujours de taire « les pensées nées du désir de dire quelque chose, d'un blâme, d'une opinion » pour formuler, à l'encontre des idéologues dont Romain Rolland constitue pour Proust le repoussoir absolu, des « livres [qui] sont l'œuvre de la solitude et les enfants du silence » (CSB, 309).

Bibliographie

- BARTHES, R. ([1974], 2002), « Au séminaire », in É. Marty (éd.), *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens 1972-1976*, IV, Paris, Seuil.
- BARTHES, R. ([1972] 1981), « Entretien (*A Conversation with Roland Barthes*) », in *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, « Essais ».
- BARTHES, R. ([1977] 1984) « La musique, la voix, la langue », in *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, « Points : essais », 246-252.
- BUTOR, M. (1964), « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust », in *Répertoire II*, Paris, Minuit, 252-292.
- DAHLHAUS, C. ([1978] 1997), *L'Idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker, Genève, Éditions Contrechamps.
- ESCAL, F. (1990), *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Klincksieck.
- GENETTE, G. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique ».
- HENRY, A. (1981), *Marcel Proust. Théorie pour une esthétique*, Paris, Klincksieck.
- JANKÉLÉVITCH, V. (1983), *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, « Points : essais », 1983.
- JENNY, L. (2005), « L'effet Albertine », *Poétique*, vol. 2, n° 142, 205-218.
- KALTENECKER, M. (2010), *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Musica Ficta, Répercussions ».
- LAPORTE, R. (1986), *Écrire la musique*, Bordeaux, Passage.

- LEBLANC, C. (2017), *Proust écrivain de la musique. L'allégresse du compositeur*, Turnhout, Brepols, « Le Champ proustien ».
- LERICHE, F. (2013), « 1913 : la réécriture du concert Saint-Euverte sur les placards de *Du côté de chez Swann* », in *Genesis*, n° 36, 113-133.
- NATTIEZ, J.-J. ([1984], 1999), *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois, « Musiques ».
- NOUDELMANN, F. (2019), *Penser avec les oreilles*, Paris, Max Milo, « Voix libres ».
- PICARD, T. (2006a), *L'Art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, PUR, « Interférences ».
- PICARD, T. (2006b), *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, PUR, « Interférences ».
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, édité par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 volumes.
- PROUST, M. (1970-1993), *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon.
- PROUST, M. (1971), *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- SCHOPENHAUER, A. ([1819] 2014), *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, traduit de l'allemand par Auguste Burdeau, Paris, PUF, « Quadrige ».
- SIMON, A. (2011), *Proust et le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Champion, « Recherches proustiennes ».
- SIMON, A. (2018), *La Rumeur des distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne ».
- SZENDY, P. (2022), *Pouvoirs de la lecture. De Platon au livre électronique*, Paris, Éditions La Découverte, « Terrains philosophiques ».