

## *Proust et Wagner*

« L'unique Wagner français possible » : voilà comment Georges Piroué définit Marcel Proust. L'affirmation semble provocante : Piroué veut-il dire qu'aucune œuvre *musicale*, en France, ne peut se mesurer à celle de Wagner, et qu'il faut se tourner du côté de la littérature pour dénicher un créateur qui fasse le poids ? Non, son intention n'était pas d'établir un palmarès des génies, ni de taxer d'insuffisance les compositeurs français. Mais il voulait suggérer que l'œuvre *musicale* de Wagner et l'œuvre *littéraire* de Proust sont vraiment comparables, non seulement quant à l'ampleur, mais quant aux préoccupations, à l'esprit, au style, voire à l'ambition profonde. Même s'ils ne recourent pas au même moyen d'expression, Proust et Wagner s'engagent peut-être sur les mêmes chemins, et tentent peut-être de nous conduire aux mêmes révélations.

Certains auteurs, dans leur enthousiasme, sont même allés jusqu'à placer l'œuvre entière de Proust sous le seul signe de Wagner. Et cela notamment pour des motifs qu'on pourrait appeler philologiques : en comparant les différents états de la *Recherche du temps perdu*, on s'aperçoit que Richard Wagner, de toute manière le plus cité des musiciens « réels », loin devant Beethoven ou Debussy, était primitivement beaucoup plus présent encore, et n'a cédé du terrain au musicien imaginaire Vinteuil que dans les états les plus tardifs du manuscrit.

Les proustiens wagnériens en concluent que ce sont les œuvres de Wagner qui, en tout état de cause, déclenchent les méditations proustiennes sur la musique, et que la musique imaginaire de Vinteuil est venue se greffer au dernier moment sur cette musique

réelle. Mais les proustiens non-wagnériens, parmi lesquels Piroué, demeurent réservés, en dépit de tout, sur la fraternité profonde entre les deux artistes. Ils font valoir, eux, que si Proust a finalement remplacé Wagner par Vinteuil, c'est qu'il se méfiait de lui et ne l'a finalement pas jugé digne de jouer dans son œuvre le noble rôle du musicien pur, auteur d'une œuvre suprême et rédemptrice ; seul l'imaginaire Vinteuil a pu assumer cette tâche essentielle.

On se dispute, donc. Mais après tout, ce que chacun reconnaît, c'est qu'il y a matière à discussion. C'est que Richard Wagner est largement et puissamment présent dans l'œuvre de Marcel Proust. Si présent que le débat que je viens d'évoquer n'est sans doute pas réellement important ; je tenterai plus loin de dire pourquoi.

\*

Pour l'heure, je voudrais simplement, avec vous, relever les signes de la présence wagnérienne dans la *Recherche*. Et, sans prétendre à conquérir des vérités définitives, sans jamais, je l'espère, confondre les mots avec les sons, ni les superposer, je souhaiterais préciser comment le langage peut, aspirant à la musique, s'inspirer de la musique. Comment, enfin, une œuvre de langage et une œuvre musicale peuvent nourrir des ambitions comparables, vivre les mêmes quêtes et réaliser peut-être les mêmes conquêtes.

L'œuvre de Wagner habite véritablement la *Recherche du temps perdu*, et cela de trois manières. D'abord elle est à maintes reprises évoquée ou citée. Secondement, elle est discutée, analysée, réfléchie. Enfin et surtout, elle est comme intériorisée, transmuée en réalité littéraire. Wagner est donc à la fois nommé,

étudié, et finalement *vécu* dans *La Recherche*.

Ces trois modes d'apparition correspondent bien sûr à trois niveaux de profondeur. Il est donc sage, pour des raisons qui ne touchent pas seulement à la clarté de l'exposé, de les évoquer successivement.

\*

Le premier de ces modes, l'évocation du nom de Wagner ou de telle de ses œuvres au fil de la *Recherche*, peut surprendre par la constance de son ironie ; en effet, il apparaît très souvent lié au nom, snob s'il en est, de Mme Verdurin, et plus généralement à l'évocation critique et acerbe de l'univers mondain. Voici par exemple la toute première apparition du maître de Bayreuth, au début d'*Un amour de Swann*. À propos du jeune pianiste dont elle s'est entichée, Mme Verdurin s'écrie, affectant d'exprimer l'excès même de son admiration :

« Ça ne devrait pas être permis de jouer Wagner comme ça ! »  
(I, 188)<sup>1</sup>.

Et voici ce qu'il est dit de la même Mme Verdurin, beaucoup plus tard, dans *Sodome et Gomorrhe* (II, 906) :

« Sous l'action des innombrables névralgies que la musique de Bach, de Wagner, de Vinteuil, de Debussy lui avait occasionnées, le front de Mme Verdurin avait pris des proportions énormes ».

---

<sup>1</sup> Les références données entre parenthèses se rapportent à M. Proust, *À la Recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade (édition de 1954), volumes I-III.

Je m'arrête, car je pourrais multiplier ce genre de citations. Et si l'on considère toutes les occurrences du nom de Wagner dans la *Recherche*, on constate que presque trois fois sur quatre, Proust ne nous parle guère du compositeur tel qu'il le comprend, et tel qu'il mérite d'être compris, mais tel que le comprennent les mondains et les snobs — dont Mme Verdurin, bien sûr, demeure l'immortel parangon. Le compositeur de *Tristan* nous apparaît alors comme l'un des musiciens, sinon le musicien par excellence, dont se nourrit le discours des snobs ; le musicien qu'on se doit de connaître si l'on veut paraître à son avantage dans les salons, le musicien à la mode parce que héraut du modernisme et de l'audace. Dans un autre passage encore, Mme Verdurin fait mine de s'effarer devant les témérités de son « petit clan » :

« Tous les jours ça va un peu plus loin ; je vois bientôt le jour où ils ne marcheront plus pour Wagner » (II, 928).

Seul Vinteuil, le musicien imaginaire créé par Proust, sera l'objet d'un traitement comparable, et servira plus souvent encore de prétexte aux passions les plus mesquines ou aux exaltations les plus mensongères.

Mais ce que l'on comprend sans peine, c'est que la grandeur de Vinteuil comme celle de Wagner sont directement proportionnelles aux avanies que leur font subir les snobs et les mondains. Car, ne l'oublions pas, le snobisme ne consiste point à admirer ce qui ne mérite pas de l'être : il consiste à feindre d'admirer, pour se faire valoir, ce dont on pressent qu'il mérite effectivement notre admiration. Le snobisme est inauthentique, mais il dit la vérité. C'est un vice qui rend hommage à la vertu.

Et nous allons voir à quel point le snob, sans le vouloir ni le savoir, touche, à propos de l'art en général et de Wagner en

particulier, une vérité essentielle. Comme il se sait inauthentique, il met tout en œuvre pour convaincre autrui de son authenticité. Et comment fait-il ? Eh bien, non content de professer et de confesser verbalement à quel point Wagner l'envahit et l'atteint, il exhibe pour l'observateur ses réactions les plus physiques : il bat la mesure d'une manière apparemment involontaire, il prend des mines extasiées, il pousse des soupirs de bonheur et des gémissements de souffrance sublime. Il se plaint que *Tristan* le rend malade et que *Parsifal* lui cause des névralgies.

Or, ce faisant, le snob touche à la vérité. Cela est si vrai que le même mot qui sert à décrire ironiquement les passions affectées de Mme Verdurin, Proust y recourra pour décrire la musique de Wagner elle-même — avant celle de Vinteuil. Et ce mot, comme par hasard, appartient au vocabulaire du corps et de sa souffrance, dont les snobs font un usage si mensonger.

Mme Verdurin, sous l'effet de Wagner, attrape des « névralgies faciales ». La névralgie, traduction physique d'une douleur psychique, est censée authentifier de manière irréfutable la sensibilité musicale de la mondaine. Or, voici comment Proust décrit, sérieusement cette fois, et par la bouche du Narrateur, les leitmotifs de Wagner :

« Je me rendais compte de tout ce qu'a de réel l'œuvre de Wagner, en revoyant ces thèmes insistants et fugaces qui visitent un acte, ne s'éloignent que pour revenir, et, parfois lointains, assoupis, presque détachés, sont, à d'autres moments, tout en restant vagues, si pressants et si proches, si internes, si organiques, si viscéraux qu'on dirait la reprise moins d'un motif que d'une névralgie » (*La prisonnière*, III, 159).

On me dira peut-être que la présence du même mot de

« névralgie » pour décrire le mensonge de Mme Verdurin et la vérité wagnérienne relève du hasard. Je ne le crois pas un instant. La tête humaine est un lieu de passage entre le corps et l'âme, et la névralgie faciale témoigne de l'incandescence de ce lieu : c'est la manifestation corporelle des mouvements de l'âme. Chez Mme Verdurin, affecter une névralgie, c'est espérer fournir une preuve de son authenticité, puisque c'est extérioriser, à son corps défendant, une émotion indicible. Or dans le cas du Narrateur, la métaphore de la névralgie nous place au même lieu de passage, mais cette fois sans ironie. Mme Verdurin touche une vérité, même si elle la touche dans le mensonge : à savoir que la musique donne à l'âme une réalité et une précision physiques.

Et du même coup, grâce à ce nouvel emploi du mot de « névralgie », Proust nous fait comprendre où gît exactement le mensonge de Mme Verdurin : dans l'excès même de sa vérité. Car la seule mais la grande différence entre l'attitude de cette redoutable snob et celle du Narrateur, véritable amoureux de la musique, c'est que ce dernier n'a pas mal à la tête, lui ; il ne se plaint pas de névralgie : il décrit *la musique même* comme une névralgie. Nuance capitale.

Wagner, nous dit en somme le Narrateur, a écrit ses motifs et les a disposés dans son œuvre d'une manière si insinuante, si forte, il les a dotés d'un pouvoir si physique qu'il semble que sa musique même soit une douleur. Oui, c'est la musique — et non la tête de l'auditeur — qui est souffrance, donc vérité spirituelle de la souffrance humaine. La musique résonne comme les coups lancinants d'une souffrance corporelle ; elle ne nous tourmente pas physiquement, elle *est* le tourment même, qu'elle nous permet alors de voir et de comprendre.

Proust remet les choses au point, et remet les snobs en place. Il affirme une fois pour toutes cette vérité qui habitera son œuvre

entière : la musique, et singulièrement la musique de Wagner, est à la jointure de l'âme et du corps ; elle est, d'une certaine manière, le corps de l'âme, mais donc aussi l'âme du corps. Et l'authenticité consiste à la reconnaître comme ce lieu de passage de l'immanence à la transcendance, du matériel à l'immatériel. La musique est aussi présente, aussi forte qu'une douleur physique. Elle est notre douleur devenue art. Mais elle n'est pas une espèce de toute-puissance mécanique du spirituel sur les corps, comme les snobs affectent de le croire.

À travers sa critique des snobs, et au-delà d'elle, Proust voit donc en Wagner le représentant le plus incontestable des pouvoirs de la musique, au sens où la musique est pensée de notre névralgie, c'est-à-dire transcendance qui ramasse et contient en elle toute l'immanence, spiritualité qui n'oublie pas la chair, spiritualité faite de la chair, immortalité faite de notre condition mortelle.

\*

Nous sommes ainsi parvenus, d'ores et déjà, à la deuxième étape de notre quête : car cette méditation de Proust dépasse de très loin la simple mention de Wagner et des mauvais traitements que lui inflige le monde ; elle inaugure l'analyse de son œuvre, telle que la mène le Narrateur de *La Recherche du temps perdu*. Voici d'ailleurs comment, après avoir dit leurs effets, Proust analyse les leitmotive, la richesse et la variété de leur conception, la multiplicité chatoyante de leurs apparitions, et leur relation à la fois étroite et souple aux réalités du monde. Le Narrateur se dit frappé par

« (...) la plénitude d'une musique que remplissent en effet tant

de musiques dont chacune est un être. Un être ou l'impression que donne un aspect momentané de la nature. » (III, 160)

Et Marcel d'ajouter que même si les leitmotive sont prodigieusement travaillés et transfigurés, le monde humain ou naturel dont ils procèdent garde toujours toute sa personnalité, sa réalité propre :

« le chant d'un oiseau, la sonnerie de cor d'un chasseur, l'air que joue un pâtre sur son chalumeau, découpent à l'horizon leur silhouette sonore. » (Id.).

Cette dernière allusion, bien sûr, nous évoque *Tristan*, et vous me permettrez, pour ponctuer notre propos, de vous faire entendre la mélodie du pâtre, jouée en solitaire par le cor anglais, au lever de rideau du troisième acte :

*Tristan, III, p. 721*

Proust se montre particulièrement sensible à la présence, dans la musique infiniment élaborée de Wagner, d'une mélodie brute, et comme innocente, venue du monde des sensations premières et de l'expérience immédiate et qui, dans l'œuvre d'art,

« garde sa réalité extérieure et entièrement définie » (III, p. 160).

Non seulement la mélodie du chalumeau, tout en demeurant elle-même, s'intègre à l'ensemble de *Tristan* de la façon la plus parfaite, mais encore et surtout Wagner domine de si haut son matériau qu'il peut, sans compromettre l'unité de l'opéra, y



insérer un thème, voire un morceau entier, qui primitivement ne lui était absolument pas destiné. Et Proust de souligner avec délectation ce fait, d'ailleurs exact, que la mélodie du pâtre a été inspirée à Wagner par le chant d'un gondolier vénitien, et qu'il l'a retrouvée dans sa mémoire, loin de Venise, au moment de composer le troisième acte de *Tristan*. Je vous cite à ce propos cette magnifique période :

« Avant le grand mouvement d'orchestre qui précède le retour d'Iseut, c'est l'œuvre elle-même qui a attiré à soi l'air de chalumeau à demi oublié d'un pâtre. Et, sans doute, autant la progression de l'orchestre à l'approche de la nef, quand il s'empare de ces notes du chalumeau, les transforme, les associe à son ivresse, brise leur rythme, éclaire leur tonalité, accélère leur mouvement, multiplie leur instrumentation, autant sans doute Wagner lui-même a eu de joie quand il découvrit dans sa mémoire l'air du pâtre, l'agrégea à son œuvre, lui donna toute sa signification » (III, 161).

Écoutons nous-mêmes un de ces moments de la transfiguration du chant originel, et de sa recréation par l'œuvre :

*Tristan, III, p. 819- 826 (sterben...).*

Proust se réjouissait infiniment de savoir que ce chant si totalement intégré dans l'œuvre fût originellement une sorte de pièce rapportée par le hasard. Avidé de découvrir dans d'autres opéras ce même phénomène de réminiscence créatrice et de mémoire unificatrice, il est allé jusqu'à nous assurer que Wagner avait écrit *L'enchantement du Vendredi Saint* bien avant d'écrire

et même de projeter *Parsifal*. Cette inexactitude lui avait été d'ailleurs soufflée par Lavignac ; elle correspondait si bien à sa vision de Wagner qu'il n'est pas allé vérifier ses sources. Mieux encore, il nous affirme que l'auteur de la *Tétralogie* n'a conçu cette dernière comme un ensemble que sur le tard, tout comme Balzac aurait fait pour sa *Comédie humaine*. Ce qui paraît pour le moins exagéré. Mais ces erreurs ou ces exagérations soulignent pour nous ce que Proust, à travers les propos de son Narrateur, ne se lasse pas d'admirer chez Wagner : non seulement le pouvoir de dégager de la sensation brute la plus sublime des quintessences, et de la névralgie une pensée, mais encore et surtout le pouvoir de dégager du passé fortuit une vérité nécessaire, et présente pour l'éternité.

Là-dessus, nous retrouvons le débat que j'évoquais en commençant : jusqu'à quel point Proust reconnaît-il sans réserve à Wagner ce pouvoir salvateur, presque rédempteur ? Pourquoi, dans la version ultime de la *Recherche*, l'auteur de *Parsifal* s'efface-t-il quelque peu derrière Vinteuil, le compositeur imaginaire ? À plusieurs reprises, il est vrai que le Narrateur émet des réserves sur ce qu'il appelle chez Wagner « l'allégresse du fabricant » ou son « habileté vulcanienne », laissant entendre que son œuvre n'est pas toujours parvenue, sinon dans l'artifice, à vaincre le temps et la mort (III, p. 161).

Des commentateurs comme Piroué ou Nattiez, proustiens non-wagnériens, en ont alors tiré la conclusion que Wagner n'est finalement aux yeux de Proust qu'un succédané de l'artiste, et que les derniers quatuors de Beethoven, et surtout le *Septuor* de l'imaginaire Vinteuil seront pour lui les seuls véritables modèles de l'œuvre d'art transcendante. Mais les proustiens wagnériens rétorquent que « Vinteuil » tient tellement de Wagner (du moins lorsque Proust analyse sa *Sonate* fictive, et surtout son *Septuor*),

que le compositeur de *Parsifal*, en dépit de tout, demeure bel et bien le modèle suprême de *La Recherche*.

On pourrait épiloguer à perte de vue. Mais je voudrais dire pourquoi l'essentiel, à mes yeux, n'est pas là : il se trouve que Proust, quel que soit son jugement explicite sur Wagner, a nourri *pour son œuvre propre une ambition de nature wagnérienne* : donner à la sensation la plus humble, la plus brute ou la plus douloureuse valeur transcendante, accomplie, spirituelle ; donner au passé le plus fortuit et le plus lointain valeur de présent éternel, unifier le monde sous le signe de la création, faire donc de l'œuvre le lieu de passage entre le corps et l'âme ; tout cela, qu'il a tant loué dans *Tristan*, c'est le sens et l'ambition même de la *Recherche*. Proust a *parlé* de Wagner avec çà et là des réserves. Mais il a *vécu* Wagner sans nulle réserve, et c'est cette *intériorisation* de sa musique qu'il nous faut découvrir maintenant. C'est la troisième étape de notre quête.

\*

Le premier degré de l'intériorisation consiste simplement, comme l'ont remarqué les plus fervents wagnériens des proustiens, à user, pour décrire la musique imaginaire de Vinteuil, du vocabulaire même qui servit à commenter la musique de Wagner. Manière à la fois de s'approprier dans la fiction le compositeur réel et de se laisser saisir par lui. De cette identification, je ne donnerai qu'un exemple. Comme par hasard, vous allez y retrouver le mot-clé qui nous a permis, déjà, de relier le Wagner des snobs à celui du Narrateur : le mot de « névralgie ». Vous vous souvenez que Proust y recourait pour décrire d'abord l'effet prétendu de la musique sur Mme Verdurin, puis, par la bouche du Narrateur, non l'effet réel mais la réalité de

cette musique.

« (...) on dirait la reprise moins d'un motif que d'une névralgie » (La prisonnière, III, 159).

Or voici ce qu'il est dit, cent pages plus loin, du *Septuor* de Vinteuil :

« Une phrase d'un caractère douloureux s'opposa à lui [un thème], mais si profonde, si vague, si interne, presque si organique et viscérale qu'on ne savait pas, à chacune de ses reprises, si c'était celle d'un thème ou d'une névralgie » (III, p. 260).

Cet écho ne doit rien au hasard, encore moins que le premier. Proust réaffirme ainsi dans toute sa force, au moment de décrire une musique imaginaire, le pouvoir suprême de toute musique, de toute œuvre d'art — ce pouvoir qu'incarne si exemplairement le leitmotiv wagnérien : être notre douleur même, hors de nous. Donc transmuier notre vie temporelle et charnelle en réalité éternelle et spirituelle. Le battement de la névralgie, qui scande notre temps d'existence terrestre et souffrante, devient, sans cesser d'être lui-même, le battement du rythme et le retour de la mélodie.

Ce pouvoir éminemment wagnérien devient le pouvoir de Vinteuil. Mais justement, Vinteuil, pure création de Proust, est-il autre chose que Proust lui-même ? N'est-ce pas l'auteur de la *Recherche* qui, dans sa phrase et son style, fait de la musique, et met en œuvre les merveilles dont il a crédité les musiciens, réels puis imaginaires ?

Assurément, découvrir de la « musique » dans les mots ou les

phrases d'un écrivain représente une entreprise délicate, pour ne pas dire douteuse, et les critiques, à juste titre, s'en méfient, tant du côté littéraire que du côté musical. Mais il ne s'agit pas tant de prétendre que Proust fait de la musique wagnérienne avec ses mots que de suggérer comment l'auteur de la *Recherche*, par le langage des mots, par son œuvre tout entière, forme et sens indissociables, vise à la même conquête spirituelle que la musique de Wagner.

\*

Premier témoignage de cette parenté d'ambitions : lorsque le Narrateur entreprend le récit et l'analyse de sa propre quête spirituelle, on s'aperçoit que celle-ci s'identifie exactement à celle de Wagner (ou du moins à celle qu'il attribue à Wagner). Nous avons vu qu'il décrivait le génie de ce dernier comme le pouvoir d'atteindre à l'unité de l'expérience humaine ; de vaincre à la fois la contingence, la matière et le temps. Le chalumeau du berger tristanien révélait au Narrateur que dans un chant grêle gît une richesse immense, faite de toutes les puissances constructrices de l'esprit, et de toutes les nuances créatrices de l'âme.

Or les fameuses « réminiscences » proustiennes, aussi grêles que le chalumeau du pâtre, connaîtront le même destin grandiose. De la « petite madeleine » aux « pavés inégaux », en passant par le contact d'une serviette de bain ou la vue des clochers de Martinville, tous ces motifs jouent exactement dans son œuvre le rôle que jouait dans *Tristan* la mince mélodie du berger, sur son cor anglais. Issus d'un ailleurs oublié, surgis à l'insu du Narrateur, ils s'intègrent dans son monde, ils se déploient formidablement, gigantesquement, ils deviennent les piliers de sa construction, les accès royaux à l'univers du Temps

surmonté. Ils sauvent les sensations mortes, ils rédiment le corps souffrant ; ils transforment en monument spirituel le misérable petit tas de secrets de l'individu mortel. Ces réminiscences créatrices, ce sont les leitmotive de Proust ; elles accèdent à la même dignité ontologique et sotériologique, pourrait-on dire, que les thèmes wagnériens.

\*

Cependant ce rapprochement, pour éloquent qu'il soit, touche au seul niveau du sens et n'accède pas encore au niveau proprement formel, le seul où véritablement les mots peuvent, peut-être, rejoindre la musique. Car s'il est tout à fait incontestable que les réminiscences de Proust jouent le rôle des leitmotiv de Wagner, elles pourraient le jouer d'une manière qui n'aurait rien de wagnérien : le Narrateur, à la fin de sa Recherche, aurait pu se contenter de constater prosaïquement : ah oui, la petite madeleine contenait tout mon futur et toute la signification profonde de ma vie. Cette constatation, encore fallait-il la mettre en œuvre, la déployer d'une manière musicale, pour qu'on puisse parler de véritable parenté entre Proust et Wagner. Encore fallait-il que la phrase proustienne, dans sa structure même, ait quelque chose d'essentiellement musical.

Or c'est bien le cas. Si nous éprouvons si aisément, si naturellement une impression musicale à la lecture de Proust, c'est parce que chez lui plus que chez nul autre écrivain, le sens de l'œuvre est inséparable de sa forme et de son style. Parce que dans sa phrase le sens est réellement, physiquement descendu dans la forme.

Je voudrais le montrer à l'aide d'un exemple simple et qui, je crois, sera parlant. Il s'agit comme par hasard d'une phrase

décrivant l'œuvre et le génie d'un musicien ; non pas Wagner en l'occurrence, mais Chopin. Je vous relis cette célèbre période :

« Elle [Mme de Cambremer] avait appris dans sa jeunesse à caresser les phrases, au long col sinueux et démesuré, de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindrait leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément — d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier — vous frapper au cœur. » (*Du côté de chez Swann*, I, 331).

L'étonnant miracle de cette phrase, c'est qu'elle ne se contente pas de décrire la musique de Chopin, elle mime ce qu'elle décrit. Non, elle ne le mime pas, elle le réalise dans sa structure même. En effet (si je traduis sa phrase de manière prosaïque) Proust nous dit que Chopin propose des diversions et des retards, semble s'éloigner de l'essentiel pour y revenir plus sûrement, et que ce retour même crée chez l'auditeur une surprise profonde — lui qui se croyait divertit de l'essentiel. Une surprise qui se traduit par un coup au cœur.

Or, ce que Proust attribue à la phrase de Chopin, c'est exactement ce qu'accomplit sa propre phrase, laquelle, après un long détour « sinueux et démesuré », fond brusquement sur nous dans ses derniers mots (« — d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier — vous frapper au cœur. »). Le rythme et le sens conspirent pour créer en nous l'effet de surprise, et ce ne sont pas les notes de Chopin, mais les mots « vous frapper au cœur » qui nous

frappent au cœur — les mots de Proust qui *sont* le coup au cœur comme un leitmotiv *est* une névralgie...

Telle est une des manifestations les plus éclatantes de ce pouvoir proustien d'intégrer dans le rythme, dans la pulsation même de sa phrase, le sens des mots qu'elle contient. Les mots ne disent plus le réel, ils *sont* le réel, immédiatement. Or c'est ainsi que font les notes de la musique : elles ne se réfèrent pas à des objets du monde comme les mots d'un dictionnaire, elles *sont* le monde, ou son équivalent spirituel, immédiatement.

Si Proust est musicien, wagnérien de surcroît, c'est donc à la fois au niveau du sens *et* de la forme ; dans la coïncidence physique entre sens et forme. Dire que la phrase de Proust est musicale ne relève pas de la métaphore facile, ni de la métaphore tout court. C'est une constatation d'ordre structurel.

Cela dit, ce qui rapproche encore davantage le génie proustien du génie wagnérien, c'est bien sûr que si l'écrivain, maître d'une phrase qui littéralement assume son dire comme une mélodie de sons purs, fait un pas vers la musique, cette musique, après tout, appartient au genre de l'*opéra*. En d'autres mots c'est Wagner qui, le premier, a fait un pas vers le verbe, vers la littérature. Et dans ce recouvrement d'un art par l'autre, dans ce mouvement de reconnaissance réciproque, se manifeste chez les deux créateurs l'ambition d'un art total, où se conjuguent les pouvoirs de *désignation* du langage et les pouvoirs *d'assomption* de la musique ; où forme et sens conspireraient à conquérir l'unité de l'être et la victoire sur le temps.

\*

J'aurais voulu donner, de la musique dans l'écriture proustienne, un exemple plus développé qu'une simple phrase, et



citer toute la fameuse séquence durant laquelle le Narrateur, peu avant la fin de l'ouvrage, s'apprête à pénétrer dans le salon des Guermantes pour l'ultime soirée du *Temps retrouvé*. Toutes les réminiscences éparses dans sa vie réapparaissent en successions serrées, réagissent les unes sur les autres, s'illuminent les unes les autres, et finiront par déboucher sur la promesse de l'œuvre et de la victoire finale sur le temps.

C'est dire que dans ces pages on trouve à la fois la présence des réminiscences-leitmotive (c'est-à-dire une démarche dont le *sens* s'apparente à celle de Wagner), mais également la disposition rythmée de ces réminiscences, leur pulsation, leur *composition* (donc une démarche comparable dans sa structure *formelle* à ce qu'on découvre chez Wagner, dans les moments-clé de ses œuvres, quand la nécessité de résumer les personnages conduit à l'entrelacement serré de tous les leitmotiv qui les ont dessinés et définis).

Voici, à défaut du passage complet, un court exemple de cette écriture doublement musicienne :

« Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que la musique de Vinteuil m'avait paru synthétiser » (*Le temps retrouvé*, III, p. 866).

Mais ce qu'il faudrait décidément, pour admirer ce pouvoir constructeur dans toute son ampleur, c'est citer toute la fin du

*Temps retrouvé.* Je ne le peux guère ici, hélas.

À défaut, laissez-moi simplement rappeler que la *Recherche* tout entière *est la musique de ses propres paroles*. L'œuvre comme telle, et non seulement ses phrases considérées isolément. En effet s'il est vrai que dans son détail la phrase proustienne *est* ce qu'elle *désigne*, la *Recherche du temps perdu*, considérée comme un tout, est passible de la même description. Vous n'ignorez pas en effet que le récit de Proust propose une structure circulaire, ou plutôt vertigineuse : l'œuvre est faite de la somme des expériences et des méditations qui vont conduire Marcel à écrire enfin son œuvre. Le récit des prémisses de l'œuvre, c'est l'œuvre elle-même.

Autrement dit, quand nous avons terminé notre lecture, nous avons vécu, sur l'espace du livre tout entier, le même phénomène qu'en lisant la période consacrée à Chopin : de même que c'étaient les mots « vous frapper au cœur » qui nous frappaient au cœur, les milliers de pages qui *disaient* le projet d'écrire pour retrouver le Temps *étaient* en réalité les retrouvailles du Temps par l'écriture.

Toutes ces phrases qui évoquaient l'œuvre à faire, l'œuvre rêvée par Marcel, et qu'il plaçait dans un futur improbable, ou dans un possible de plus en plus douteux, c'était en réalité l'œuvre même, dans toute sa réalité, dans son accomplissement éclatant et secret. Soudain tous les mots, toutes les pensées, toutes les esquisses de réflexion de ce livre immense nous illuminent d'une révélation : j'étais ce que je rêvais, je vivais ce que je visais, nous chante l'œuvre de Proust ; je ne suis pas un « discours sur », je suis la « réalité de ». Je ne suis point des mots additionnés qui racontent à distance le monde et le temps, la mort et la possible victoire sur la mort, je suis le monde, le temps, la mort et la victoire sur la mort, dans leur présence réelle.

\*

Ainsi nous croyions qu'on nous parlait de ce qui frappe au cœur, mais nous étions tout simplement frappés au cœur. Les mots de toute l'œuvre avaient en nous l'immédiateté des phrases musicales. Accessoirement, si j'ose dire, la description des prestiges wagnériens était elle-même prestige wagnérien, donc musique de Wagner. C'est cette vérité qui m'autorise à vous faire entendre pour la troisième et dernière fois une page de *Tristan*.

Cette page est encore plus célèbre que les précédentes, mais pourquoi nous en lasserions-nous ? Il s'agit tout simplement de l'*ultime* page de l'opéra. Pourquoi ces mesures-là ? Parce qu'elles ne font pas autre chose que les dernières pages de la *Recherche* : la mort y est transfiguration, et les personnages y connaissent une métamorphose qu'assume entièrement la réalité formelle de la musique. Je songe tout simplement au fait que le thème du désir, qui a traversé toute l'œuvre, devient, sans cesser d'être lui-même, sans se dénaturer, le thème même de l'assouvissement, ou plutôt de l'accomplissement. Vous l'entendrez, tel qu'en lui-même *et* transfiguré, juste avant l'ultime accord de l'orchestre.

J'ajoute encore que ce thème est joué à la fois par le hautbois et par le cor anglais, comme il l'est à l'extrême début du Prélude ; et que la présence si particulière du cor anglais nous évoque, de son côté, le thème du pâtre, entendu tout à l'heure. La fusion des timbres réalise, de quelle façon subtile, la fusion des thèmes. La fin rejoint aussi bien le commencement de l'acte que celui de l'opéra tout entier. Le thème étrange, étranger, devient le plus central de tous :

*Tristan, (938, 958, 960 968) fin*

Les personnages de la *Recherche*, eux, ne meurent pas d'amour, mais ils vont mourir quand même. Ces hommes et ces femmes réunis pour la dernière fois dans l'hôtel de Guermantes sont des personnages mortels, soumis au temps comme le sont les phrases qui les décrivent. Mais voilà qu'ils sont aussi des thèmes en passe de se métamorphoser, des essences atteignant enfin leur vérité, échappant, dans l'œuvre et par l'œuvre, à leur propre mort. Voilà que leurs leitmotive essentiellement inassouvis révèlent au dernier instant des virtualités d'accomplissement. Oui, le réel, là aussi, est à la fois préservé et sauvé. La conclusion de l'œuvre proustienne retrouve les mêmes vertus de fusion, et de transfiguration du « désir demeuré désir », pour parler comme René Char.

Chaque personnage, en restant lui-même, devient immense dans le temps retrouvé, immense, c'est-à-dire transcendant à lui-même, augmenté de cette immensité qui croissait en lui alors qu'il croyait se courber vers la terre ; sauvé, donc, au moment de se perdre :

« Du moins, si elle [la vie] m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes (cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux) comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure — puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années, à des époques si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer — dans le Temps » (III, p. 1048).

Bien sûr, une telle victoire, sur le temps, par la conscience, le labeur et le génie de l'œuvre littéraire, est une victoire tout intérieure, comme il en va de la plus belle et la plus parfaite des musiques, celle de *Tristan* ou celle de *Parsifal*; c'est le fragile triomphe du spirituel sur une matière dont la domination reste incontestée dans la réalité concrète. Après avoir lu Proust, écouté Wagner, on continue de souffrir et de mourir. Mais nul plus que Wagner en musique, plus que Proust en littérature, n'a su élever, contre ce règne obtus de la matière et de l'imperfection, de défi plus puissant, et qui transfigure mieux notre destin.

\*

Il y a plus encore. Le Narrateur découvre dans l'écriture des pouvoirs qui habituellement sont dévolus à la seule musique : parlant de l'expérience amoureuse, dont on sait combien, pour Marcel, elle fut une expérience de douleur, une névralgie de l'âme, il nous dit que, transmuée en œuvre d'art, et regardée par l'œuvre d'art, elle permet

« d'extraire la généralité de notre chagrin » (III, 902),

c'est-à-dire, ainsi qu'il l'affirme un peu plus loin, de passer du chagrin à l'Idée de celui-ci, sans en perdre ni l'intensité ni la vérité.

En outre il n'a de cesse de nous assurer, dans le *Temps retrouvé*, que la petite madeleine, par exemple, lorsque le créateur lui arrache ses secrets, exprime très exactement l'« inexprimable » (III, p. 891).

Exprimer l'inexprimable, exprimer les sentiments dans leur généralité, ou si l'on préfère dans leur essence : ne s'agit-il pas là

de deux vertus ou de deux pouvoirs que très généralement on attribue à la musique, bien plus qu'aux mots ? Et de fait, c'est presque toujours dans la musique, et notamment celle de Wagner, que Proust est allé chercher des exemples d'inexprimable et de généralité platonicienne. Mais c'est pourtant bien ces pouvoirs-là qu'il veut, lui, exercer par le langage. Exprimer l'inexprimable, unir la vérité de la sensation pure à celle de l'Idée pure, c'est à cela que s'attache son œuvre *littéraire*.

Or il parvient à ses fins. Et selon le mot que Mallarmé appliquait à la poésie, il réussit, dans une mesure extraordinaire, à « reprendre à la musique son bien ».