

L'écoute musicale dans À La recherche du Temps perdu

H. M.

Pour pénétrer avec nous dans cette tentative d'approche d'*À La Recherche du Temps perdu*, mieux vaut sans doute pour commencer reprendre le parcours qui a été le nôtre. A vrai dire le début ressemble beaucoup au prélude d'*Ariane à Naxos* de Strauss, ou à n'importe quel premier acte de ces nombreuses pièces baroques où l'on nous explique qu'un coup de folie s'est emparé des acteurs : ils se croient à Lyon, à Athènes, à Gênes, alors qu'ils n'ont pas quitté les bords de Seine, ils se prennent pour des princes, ou pour le grand Turc, tout gueux qu'ils sont. Ou bien encore c'est un ordre aussi despotique que mystérieux qui a tout mélangé : on joue l'opéra bouffe en même temps que l'opéra seria et tout est mêlé, brumeux, incompréhensible, la Discorde s'installe, plus personne n'est content.

C'est une mésaventure de ce genre qui préside à notre propos de ce soir. Je m'étais en toute innocence engagée en juin 2013 à rendre compte pour ce dîner-débat du livre d'Anne Penesco *Proust et le violon intérieur*. Rapidement, trop consciente de mes limites dans le domaine musical, je fis appel à Christine Prost, qui par bonheur a tout de suite accepté de partager la tâche. Le livre d'Anne Penesco compte 178, pages à moins de 89 pages chacune, l'entreprise était légère.

C'était compter sans la lecture ou la relecture du texte de Proust qui a tout fait basculer.

Finalement au « violon intérieur » rassurant par ses promesses mélodieuses autant que par ses dimensions modestes sont venues s'ajouter irrésistiblement les 7 179 pages des quatre tomes de l'édition de la Pléiade de Jean-Yves Tadié, c'est-à-dire *La Recherche* accompagnée de ses indispensables Esquisses et ses précieuses notes... Comment expliquer, ce coup de folie, j'ai envie de répondre à la suite de Montaigne « parce que c'était lui, parce que c'était nous » et c'est sans doute la réponse la plus vraie. Mais il faut mentionner aussi en 2013 la ferveur de la célébration du centenaire de la publication de *Du côté de chez Swann* et des rééditions, ouvrages critiques, cours au Collège de France, émissions de tout genre qu'elle a entraînés. En 1913 par ce livre édité à compte d'auteur, Marcel Proust abandonne le statut d'écrivain de second ordre qui était le sien depuis *Les Plaisirs et les Jours* publié sous l'égide d'Anatole France en 1896. Il devient Proust, un des plus grands écrivains du XX^{ème} siècle, le plus grand peut-être.

C'est sans doute portées par cet élan que nous nous sommes lancées dans ce pari fou : interroger l'ensemble d' *À la Recherche du temps perdu* sous l'angle de l'écoute musicale.

Si nous ne parvenons pas complètement à le tenir, nous espérons au moins vous faire partager le plaisir que nous avons trouvé dans cette aventure.

*

*

*

1. Seuils

Pour réaliser ce projet nous proposons d'abord une rapide présentation des apports du livre d'Anne Penesco ainsi que de ses limites. Puis un rappel d'éléments indispensables à la lecture de *La Recherche*, mini-biographie de Proust, trajet général de son grand livre, relation auteur-narrateur, balises, pierres d'attente. On se rapprochera ensuite des deux textes proposés à la lecture pour préparer cette soirée : *Un Amour de Swann* et le texte de *La Prisonnière* consacré à l'audition du Septuor. Et notre première partie se terminera sur l'étude approfondie de ces deux écoutes exceptionnelles. Les deux dernières parties de notre travail tenteront une étude plus large de l'écoute musicale dans *La Recherche* en privilégiant deux points :

- d'abord les échecs de la réception, ou le commentaire impossible,
- ensuite l'inscription de l'écoute musicale dans l'écriture même de *La Recherche* ceci à travers les « Cris de Paris », puis la diction et le chant, pour terminer par la présence de l'opéra et de ses structures virtuelles dans l'ensemble du texte.

Comment Proust et ses contemporains écoutaient-ils la musique, quels musiciens, quels interprètes privilégiaient-ils, dans quelles conditions Proust le reclus entendait-il l'opéra ? Le livre d'Anne Penesco a le mérite, après beaucoup d'autres, de poser toutes ces questions à la société où vit Proust, comme à celle qu'il représente dans *La Recherche*. Musique de chambre, adaptations pour piano dans les salons, théâtrophone, limites aussi des modes qui règnent sur le goût. L'ensemble se focalise sur le violon avec les critères d'authenticité et d'expressivité que l'époque attend des interprètes « le beau son » naissant non « d'une particularité physique, mais d'une qualité d'âme ». C'est sous ce biais que sont examinés les interprètes préférés de Proust : Jacques Thibaud, Georges Enesco, Gaston Poulet et Lucien Capet, « apôtre du quatuor à cordes » L'expressivité, le *vibrato*, assimilé aux palpitations du cœur demeurant les critères d'excellence.

Une minutieuse enquête suit sur la Sonate de Vinteuil et spécialement sur la « petite phrase » et ses modèles alternativement exhibés puis reniés par Proust : Saint-Saëns, Franck, Wagner, Schumann, Fauré et les derniers Quatuors de Beethoven. Chemin faisant on perd un peu de vue le caractère imaginaire de la Sonate de Proust qui est enfin heureusement développé dans le dernier chapitre...

Les limites de ce livre comme l'ambiguïté de son titre - le violon intérieur désignant communément la voix et non une sorte de tonicité générale de l'écrivain comme dans le texte cité de Proust - tiennent surtout au choix du violon, instrument qu'Anne Penesco connaît particulièrement bien et qui n'apparaît pas toujours où elle le voit notamment dans le salon Verdurin quand Swann y retrouve la Sonate de Vinteuil et la « petite phrase » toujours interprétée dans un arrangement pour piano.

On peut aussi refuser au violon le statut d'emblème véritable de la création proustienne.

Il évoque en effet le beau vers de Baudelaire dans « Harmonie du soir » :

« Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige »,

que Proust commente dans le *Contre Sainte-Beuve* : « On oublie combien est cruel ce vers délicieux ». D'emblée on se trouve placé dans un climat baudelairien voire racinien qui ne rend que très partiellement compte du large registre de *La Recherche*. Cette orientation romantique trahit ou travestit la très large polyphonie romanesque, que nous aimons tant retrouver à travers les différents romans de ce grand roman.

C'est pourquoi, laissant derrière nous « L'intelligence critique » dont Proust se méfiait tant, nous nous sommes proposées de passer la frontière et de continuer seules et sans filet notre investigation.

Voici pour terminer cette introduction, quelques éléments pour un très petit manuel d'apprenti proustien.

Biographie. Marcel Proust (1871-1922) naît et vit dans un milieu de bourgeoisie aisée, dans un excellent entourage affectif et culturel. Il cumule pourtant trois lourds handicaps : il est homosexuel dans un monde où le mariage pour tous n'est franchement pas en vue, juif au moment de l'affaire Dreyfus, très lourdement asthmatique, ce qui lui interdit une vie normale en société. Il publie dans les journaux et les revues depuis 1891, un premier roman en 1896, *Les plaisirs et les jours*, puis stagne longtemps autour de *Jean Santeuil*, de ses traductions de Ruskin, mais rapidement c'est le projet d'écriture de *La Recherche* qui l'occupe principalement, comme en témoigne dès 1902 sa belle lettre à Georges Enesco

...« Cent personnages de roman, mille idées me demandent de leur donner corps, comme ces ombres qui demandent dans l'*Odyssée* à Ulysse de leur faire boire un peu de sang pour leur mener à la vie et que le héros écarte de son épée. »

En 1908 le *Contre Sainte-Beuve* et les *Pastiches et Mélanges* peuvent apparaître l'un par sa réflexion sur la critique, l'autre par la virtuosité de son écriture, comme des travaux préalables à l'écriture de son grand roman. Mais malgré ces projets, ses chroniques régulières dans les journaux et ses tentatives littéraires, il n'est en 1913 qu'un écrivain mineur, que sa réputation de mondain handicape encore. Les grandes difficultés qu'il trouva à publier *La Recherche* témoignent autant que l'originalité dérangeante du livre, de cette place marginale qui était celle de l'auteur.

Auteur / Narrateur

« Je est un autre »

Entre l'auteur et le narrateur, Proust entretient une relation ambiguë, qui n'est pas l'un des moindres charmes de *La Recherche*. Après avoir tenté le roman à la troisième personne (c'est le *il* de *Jean Santeuil*, que l'on retrouve aussi dans *Un amour de Swann*) l'auteur a choisi finalement le *je*, indice d'autobiographie, que suit la piste de *Combray*, bientôt démenti pourtant par d'autres signes, maintes fois relevés par les critiques : le narrateur n'arrive pas à écrire. Proust écrit sans arrêt. Le narrateur déclare « je ne suis pas romancier », il n'est ni homosexuel, ni juif, il note ses problèmes de santé, sans jamais se plaindre, à l'inverse de Proust... Il ne porte pas de prénom mais pourrait éventuellement se prénommer « Marcel » comme c'est suggéré deux fois seulement dans *La Recherche*. Il reçoit pour ainsi dire la délégation d'une partie de potentialités du « moi » de l'auteur, Swann, Charlus, Bloch et bien d'autres personnages représentant d'autres versants.

Trajet et évolution de *La Recherche*

On a souvent dit que le livre se résume en une phrase : « Marcel devient écrivain ». En fait de l'enfant qui vit chaque soir à Combray le drame du coucher à l'adulte vieillissant de la matinée de la Princesse de Guermantes dans *Le Temps retrouvé*, le trajet est complexe, nourri de délices et de tourments, de doutes et d'incertitudes. Mais il comporte régulièrement des **signes** qui sont autant de pierres d'attente et comme des promesses de la vocation, et ce sont précisément eux qui, au même titre que l'écoute musicale, installent les « instants profonds » qui interrogent et bouleversent tout l'être.

En effet, au même titre que la madeleine trempée dans la tasse de thé, les trois clochers, les arbres d'Hudimesnil, la musique contribue à créer un bonheur singulier, dépassant le registre des sentiments humains et qui appelle à un ordre supérieur, à « ce bonheur que m'avait fait pressentir comme plus supra terrestre encore que n'avait fait la petite phrase de la sonate l'appel rouge et mystérieux du Septuor », ce sont tous ces appels qui déterminent le narrateur à dépasser l'amateurisme de Swann, son précurseur et à passer à l'écriture créatrice. Par cette démarche il rejoindra les artistes phares de *La Recherche* : Bergotte l'écrivain, Elstir le peintre et naturellement le musicien Vinteuil au centre de notre travail.

Cependant, si le projet général du grand livre de Proust (initialement *Les intermittences du cœur*, avec la subdivision Temps Perdu / Temps retrouvé) fut trouvé de bonne heure, était même, prévu en 1913 pour se régler dans les deux ans, la guerre, et la biographie personnelle vont entraîner la publication de l'œuvre à se prolonger au-delà même de la mort de Proust disparu en 1922, alors que le *Temps retrouvé* ne sera publié qu'en 1927. L'épisode de l'amour et de la mort d'Agostinelli en a largement modifié le parcours avec le développement imprévu du personnage d'Albertine. Ce qu'il importe de souligner ici surtout, c'est la forme progressive et fragmentée de cette écriture, dont témoignent les brouillons et les esquisses. A partir de 1908 en effet, et des cinq carnets offerts par Madame Strauss, Proust n'a pas cessé d'accumuler de très nombreux textes virtuels, il remplira soixante deux carnets d'esquisses pour *La Recherche*. Selon Jean -Yves Tadié, il prépare ses textes « comme un joueur d'échecs prépare ses coups ». Cette méthode installe la fragmentation et la correction permanentes dans la rédaction du texte, caractères liés à une recherche de perfection (« je sens un allons plus loin »). Les paperoles, la réédition en 2013 du début de *Du côté de chez Swann* imprimé avec ses innombrables premières corrections par Gallimard donnent une idée de la rédaction si particulière de ce texte qui demeure aléatoire, ce qui est surtout vrai pour les livres publiés après la mort de Proust : *La Prisonnière*, *Albertine disparue*, *le Temps retrouvé*, où se multiplient incohérences et versions concurrentielles.

Un Amour de Swann (1913) / *La Prisonnière* (1923)

Dix ans séparent la publication des deux romans que nous avons choisis pour y étudier deux exemples privilégiés d'écoute musicale, mais leur superposition est certainement conçue d'emblée par l'auteur.

Vers 1880, dans la chronologie fictive, Swann est une sorte de précurseur du narrateur dont il partage le profil et les goûts à maints égards. Dans *Un amour de Swann*, roman amer qui s'insère dans Combray par une sorte de flash-back, l'écoute musicale de la sonate de Vinteuil et tout particulièrement de la « petite phrase » va scander comme un leit - motiv des phases de l'amour de Swann pour Odette.

Dans *La Prisonnière*, autour de 1910, le narrateur amoureux d'Albertine jaloux à son tour et déjà initié à la *Sonate* de Vinteuil va faire la découverte du *Septuor* découverte qui aura un impact décisif sur celle de sa vocation au terme de *La Recherche*.

II. Communion

C. P.

L'objet de mon intervention est étroitement circonscrit : laissant volontairement de côté la partie la plus riche - et la plus commentée - des réflexions de Proust sur l'art musical, je me suis fixé l'objectif limité d'observer en quels termes l'écrivain, par le truchement de Swann (dans *Un amour de Swann*) puis du narrateur (dans un extrait choisi de *La Prisonnière*) rend compte de leur manière spécifique d'écouter la musique, sous les angles complémentaires de la **description** et de la **perception** du fait musical.

Cette observation, que j'ai voulue aussi minutieuse que possible, a mis en évidence la conscience très claire qu'avait Proust de l'évolution du langage musical entre l'époque de Swann - que l'on peut situer dans les années 1880, et celle du narrateur, approximativement vingt ans plus tard. Cette constatation constitue le fil directeur de cette brève étude.

Quelques **remarques** s'imposent avant d'entrer dans le vif du sujet.

La Sonate comme le Septuor sont des musiques **instrumentales**, délestées de tout élément extra-musical, argument ou programme. La « petite phrase » ne chante que par la voix sans paroles du violon, dont le modèle sonore est la voix humaine, considérée à l'époque comme le moyen d'expression idéal de l'âme du compositeur.

Les lieux où l'on entend ces œuvres sont des **espaces privés** : salons bourgeois où la musique figure comme accessoire d'une soirée entre amis choisis - tels les « fidèles » du salon Verdurin ; ou salons mondains rassemblant des aristocrates triés sur le volet pour un véritable concert, tel celui auquel assiste Swann lors de la soirée Saint-Euverte ou plus tard, celui auquel assiste le Narrateur lorsqu'il découvre le Septuor.

La **Sonate de Vinteuil**, bien qu'étant imaginaire, porte la marque évidente du style de ses contemporaines : celles de Fauré (1875), de Saint-Saëns (1885), ou de Franck (1886).

Ce style est fondé sur le développement d'un motif mélodique - un thème- propre à chacun des mouvements de la sonate, et assez fortement caractérisé pour qu'on puisse le reconnaître grâce à la mémoire auditive à travers ses variations, ses transformations, voire ses métamorphoses au cours du morceau. Le piano l'accompagne, le soutient, lui répond en écho ou en dialogue, mais lui laisse, dans la plupart des cas le soin de conduire le flux sonore.

L'écoute de Swann, alertée par le choc émotif initial provoqué par la petite phrase, c'est-à-dire par le thème du morceau, (l'Andante de la Sonate) est toute entière orientée vers son retour, dont il guette l'émergence, mais sans chercher aucunement à saisir la structure du mouvement qu'il entend.

Toute autre sera **l'écoute du narrateur**, qui prendra appui sur le déroulement temporel des différents mouvements du Septuor, c'est à dire sur l'aventure du sonore dans l'ordre du temps. Que cette aventure soit centrée presque exclusivement sur l'élément mélodique est un signe de l'époque. Et que la recherche de l'expression en soit la composante principale est également un signe de cette époque. Les innombrables déclarations des grands interprètes du violon que furent Jacques Thibaut, Georges Enesco, Gaston Poulet ou Lucien Capet, que rapporte l'ouvrage d' Anne Penesco, en sont le témoignage éloquent.

Un amour de Swann.

Swann rend compte à cinq reprises de son écoute de la Sonate pour piano et violon de Vinteuil - sonate réduite chez les Verdurin à un arrangement pour piano de l'Andante seul. La petite phrase qui l'a tant ému naguère dans sa version originale pour violon et piano et qu'il reconnaît malgré sa mutilation est décrite comme une mélodie qui émerge peu à peu d'un écran protecteur de trémolos dans le haut de l'espace sonore - écran évoqué d'abord par l'image d'un rideau sonore, puis par celle du cadre étroit d'une porte entr'ouverte, plus tard encore par le déferlement transparent d'une cascade dans un paysage de montagne.

Il la dépeint comme une entité vivante *aérienne et odorante, secrète, bruissante et divisée* ; plus tard *dansante, pastorale, intercalée, épisodique* ; ailleurs *lointaine, gracieuse* toujours identique dans sa singularité à travers ces qualifications diverses.

Décrire une musique est, on le sait, un exercice généralement voué à l'échec. Sauf à utiliser des termes techniques, on ne peut tourner l'impossibilité de décrire en langage verbal ce qui relève du langage sonore qu'en proposant des équivalences dans d'autres domaines sensoriels. Le vocabulaire auquel emprunte Proust relève de catégories aussi différentes que l'odeur, le bruit, le mouvement, la forme, l'espace ou le temps, grâce à quoi chaque lecteur peut se faire une représentation imaginaire, plus ou moins précise, de la petite phrase qui procura tant de *voluptés inconnues* à Swann la première fois qu'il l'entendit.

Son profil mélodique demeurera le même au cours de l'évolution de son amour pour Odette, tandis que se modifiera son effet, lié à l'état intérieur de Swann.

La scène la plus significative à cet égard est celle de la soirée Saint-Euverte, où Swann s'est rendu seul, désormais tout-à-fait lucide sur la défaite de son amour.

Se sentant exilé au sein d'une société qu'il sait incapable de partager, ni même de comprendre sa douleur, Swann s'impatiente d'avoir à prolonger son exil jusqu'à la fin du concert « Mais tout à coup, ce fut comme si elle était entrée, et cette apparition lui fut une si déchirante souffrance qu'il dut porter la main à son cœur. C'est que le violon était monté à des notes hautes où il restait comme pour une attente, une attente qui se prolongeait sans qu'il cessât de les tenir, dans l'exaltation où il était d'apercevoir déjà l'objet de son attente qui s'approchait, et avec un effort désespéré pour tâcher de durer jusqu'à son arrivée, de l'accueillir avant d'expirer, de lui maintenir encore un moment de toutes ses dernières forces le chemin ouvert pour qu'il pût passer, comme on soutient une porte qui sans cela retomberait ».

Ces notes hautes longuement tenues du violon nous sont bien connues : ce sont celles qui dans chacune des descriptions précédentes, font attendre l'arrivée de la petite phrase, une attente naguère prometteuse de délices, mais que Swann ressent à ce moment, dans l'exaltation d'un espoir qu'il sait vain, comme une souffrance déchirante.

On notera à quel point, dans ce passage célèbre, l'écriture haletante, tendue par l'effort de maintenir ouverte une phrase qui semble interminable et d'où toute respiration est absente, qui ne peut se résoudre que dans l'accomplissement de ce qu'elle fait attendre, projette ici le langage verbal dans l'ordre musical. Autre façon de « parler musique »...

L'émotion heureuse de l'attente, muée en émotion douloureuse entraîne parallèlement une mutation du statut de la petite phrase. Celle qui fut, à la première écoute, l'objet d'un *amour inconnu* capable de ranimer en lui *la présence d'une de ces réalités invisibles auxquelles il avait cessé de croire* se retrouve, à la soirée Saint-Euverte, dans la fonction d'amie consolatrice. Apaisante et sage, elle le délivre de son angoisse. Il peut alors écouter sereinement la fin de l'œuvre :

« Le beau dialogue que Swann entendit entre le piano et le violon au commencement du dernier morceau ! La suppression des mots humains, loin d'y laisser régner la fantaisie, comme on aurait pu croire, l'en avait éliminée ; jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité, ne connut à ce point la pertinence des questions, l'évidence des réponses. D'abord le piano solitaire se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne ; le violon l'entendit, lui répondit comme d'un arbre voisin. C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'eux deux sur la terre, ou plutôt dans ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux : cette sonate. »

(Extrait : début Sonate de Franck.)

La Prisonnière.

C'est au début d'un concert organisé par le baron de Charlus chez une Madame Verdurin en pleine ascension sociale, que le narrateur découvre le Septuor. Curieux de cette musique nouvelle, dont il ne sait pas l'auteur, il se reconnaît tout d'un coup en pleine sonate de Vinteuil. La petite phrase, citée au début du Septuor, est habillée de vêtements nouveaux, mais parfaitement *reconnaisable sous ces parures nouvelles*.

Interpellé par cette rencontre imprévue, le narrateur polarise son écoute avec une extrême attention sur le déroulement des événements sonores en comparant les deux œuvres : celle qu'il connaît pour l'avoir entendue sous les « belles mains » d'Odette devenue Madame Swann (la sonate), et celle qu'il est en train de découvrir (le septuor).

Le **Septuor** est l'une des dernières œuvres - fictive aussi, naturellement - de Vinteuil. Le compositeur est mort tôt et misérable, sans aucune reconnaissance sociale, miné par le drame qu'il vivait à Combray ; et c'est seulement grâce à la patiente reconstitution de son manuscrit par l'amie de sa fille que le Septuor peut être exécuté, et reconnu par le narrateur comme une œuvre majeure, plus colorée que la Sonate grâce au plus grand nombre d'instruments, (instruments qui ne sont du reste pas énumérés avec précision) mais surtout plus riche d'inventions nouvelles. Contemporain de la « wagnéromanie » qui s'était répandue à la fin du siècle dans les milieux parisiens de mélomanes, ainsi que du goût récent pour les derniers quatuors de Beethoven, (magnifiquement défendus par des ensembles prestigieux comme le quatuor Capet ou le quatuor Poulet), il est contemporain également de la musique de jeunes compositeurs comme Debussy. La description du septuor porte des traces indubitables de ces influences mêlées.

Son écoute est le fil rouge qui structure le texte de *La Prisonnière* qui vous a été proposé. Elle suscite des digressions, des interpolations, des réflexions qui, pour n'être pas réalistes dans l'ordre temporel, sont du plus haut intérêt dans l'ordre esthétique - ordre que, je le répète, je n'aborderai pas ici.

Au début, l'œuvre intéresse le narrateur, plus qu'elle ne le charme. Il note qu'un chant criard déchire l'air du matin ; que l'atmosphère y change à tout instant ; qu'une titubation de cloches retentissantes et déchaînées y matérialise à midi une joie épaisse dont l'expression ne lui plaît pas. Il en trouve même le motif presque laid, plus proche du bruit que de la musique. En somme, il réagit comme tout un chacun à la première écoute d'une musique « contemporaine », à laquelle l'oreille n'est pas encore habituée.

Le motif triomphant des cloches ayant été chassé, dispersé par d'autres explique-t-il, *je fus repris par cette musique. C'est alors que, peut-être déjà familiarisé à son insu avec sa nouveauté, il prend conscience de sa richesse d'écriture, et se rend compte de la valeur artistique du chef-d'œuvre qui (lui) était en ce moment révélé, bien supérieur aux timides essais l'ayant précédé.* Mais à tout instant, les réflexions que suscite la musique font dériver sa pensée, l'empêchant de rester focalisé sur l'écoute.

« J'essayai de chasser la pensée de mon amie pour ne plus songer qu'au musicien » note - t - il. On objectera que penser au musicien n'est pas exactement écouter sa musique.

Peu importe, en réalité. La qualité des réflexions qu'il suscite vaut bien qu'elle soit quelque temps oubliée.

Le Septuor réapparaît lorsque *l'andante achevé, et le morceau avançant vers sa fin*, le narrateur en reprend la description - comme il en avait décrit le début, mais dans une perspective plus analytique.

La description des formes sonores fait place à l'observation de **l'écriture** de l'œuvre. Il note les variations de telle ou telle phrase, les rappels de motifs anciens, l'introduction et la superposition de motifs nouveaux entrant dans la ronde ; mais surtout, et c'est nouveau, il adhère au flux musical, en épouse le mouvement, saisi par la force du corps à corps acharné auquel se livrent, à la fin de l'œuvre, les deux motifs principaux :

« **corps à corps d'énergies seulement**, précise-t-il. Car si ces êtres s'affrontaient, c'était débarrassés de leur corps physique, de leur apparence, de leur nom, et trouvant chez moi un spectateur intérieur, insoucieux lui aussi des noms et du particulier, pour s'intéresser à leur combat immatériel et dynamique et en **suivre avec passion les péripéties sonores.** »

Le narrateur n'en restera cependant pas là.

A la fin du récit de *La Prisonnière*, peu avant le départ d'Albertine, il remarque, en écoutant le chant monotone de deux pigeons, qu'il est semblable au « thème-clef » des différents mouvements du *Septuor*, bâti « sur quatre notes qu'il peut d'ailleurs jouer d'un doigt au piano sans retrouver aucun des trois morceaux. »

C'est dire qu'il a reconnu là le principe de ce qu'en langage musical, on appelle la « forme cyclique » : un procédé compositionnel qui cherche à apparenter, au sein des différents mouvements d'une même œuvre, des thèmes mélodiques basés sur une même cellule, considérée comme élément générateur de la totalité de l'œuvre. Plus réduite qu'un motif, plus neutre, la cellule ne présente aucune particularité mélodique ou rythmique reconnaissable, mais unifie, par une disposition d'intervalles récurrente, tous les thèmes qu'elle engendre. Ainsi *le chant du coq* de l'Adagio du *rouge Septuor*, tout comme *le joyeux appel qu'avaient poussé tant de fois l'allegro de l'introduction et le finale*, sont-ils les uns et les autres des avatars de ces quatre notes d'où dérivent tous les thèmes mélodiques de l'œuvre.

C'est à César Franck - un musicien que Proust a aimé - qu'est attribuée la paternité – ou tout au moins la mise au point de cette forme de composition. On ne s'étonnera donc pas que le *Septuor* et la *Sonate* soient attribuées, dans *La Recherche*, à un créateur qui, sur ce point, lui ressemble.

*

*

*

III. Echecs

H. M.

C'est avec peine après ces moments de grâce, de communion et d'invention avec la musique, par la musique, qu'on est obligé de constater la plupart du temps les échecs de la réception musicale. Selon Proust, en effet, « exemple unique de ce qu'aurait pu être la communication des âmes, s'il n'y avait pas eu l'invention des mots » la musique ne peut se traduire en langage humain. Le sublime débouchera donc sur le grotesque, à travers les commentaires, la gestuelle ou plutôt « la gesticulation » liés à l'écoute.

Le plus souvent règne un « ennui profond », menacé de somnolence ou de sommeil, intrinsèquement liés au « recueillement forcé » du concert. Sous les lambris et sous les lustres, l'ignorance, la gaucherie ou pis, l'indifférence profonde se déploient : « Chopin ressuscité aurait pu venir jouer lui-même toutes ses œuvres, sans que Madame des Laumes pût y faire attention »

L'honnête homme se détourne « Swann quitta ces gens dont la bêtise et les ridicules le frappaient » c'est que Swann par la souffrance amoureuse comme par l'initiation qu'il reçoit de la « petite phrase » commence à prendre ses distances.

L'écrivain Proust, en revanche, a parfaitement perçu les virtualités comiques de ce spectacle qu'il ne manque pas d'exploiter jusqu'aux limites extrêmes de sa consternante drôlerie ; scénarios et répliques s'accroissent alors.

Ici c'est la publicité emphatique des « patrons » en position d'impresario ainsi Madame Verdurin à propos de son pianiste :

« A côté de lui Planté, Paderewski, Risler même, rien ne tient »

Parallèlement Monsieur de Charlus à propos du violoniste Morel :

« On a eu un fa dièse qui peut faire mourir de jalousie Enesco, Capet et Thibaud ; j'ai beau être très calme, je vous avoue qu'à une sonorité pareille, j'avais le cœur tellement serré que je retenais mes sanglots. La salle haletait; Brichot, mon cher, s'écria le baron en secouant violemment l'universitaire par le bras, c'était sublime »

Là le commentaire « artiste » du peintre

« Ah ! C'est tout à fait la très grande machine, n'est-ce pas ? Si vous voulez pas la chose « cher » et « public », n'est ce pas ? Mais c'est la très grosse impression pour les artistes. »

Plus loin, l'étourderie, vaguement inspirée de la comtesse de Monteriender

« Swann ne put s'empêcher de sourire, et peut-être de trouver aussi un sens profond qu'elle n'y voyait pas, dans les mots dont elle se servit.

« C'est prodigieux, je n'ai jamais rien vu d'aussi fort... » Mais un scrupule d'exactitude lui faisant corriger cette première assertion, elle ajouta cette réserve : « rien d'aussi fort... depuis les tables tournantes ! »

Étrangetés, extravagances, au total surtout une inattention profonde, une impossibilité d'analyse et d'échange dont témoigne assez la réplique de Madame Verdurin à Swann qui osait deux mots d'un commentaire précis sur « la petite phrase ».

« Tiens, c'est amusant, je n'avais jamais fait attention ; je vous dirais que je n'aime pas beaucoup chercher la petite bête et m'égarer dans les pointes de l'aiguilles ; on ne perd pas son temps à couper les cheveux en quatre ici, ce n'est pas le genre de la maison »

On pourrait évoquer aussi le silence éloquent des Cottard qui n'y comprennent rien , ou tous ceux qui se réfugient dans un commentaire technique pour faire sérieux :

« Un duc, pour montrer qu'il s'y connaissait, déclara : « C'est très difficile à bien jouer. »

Les rites du spectacle de l'audition en société traduisent la même inadéquation et sont rendus avec la même force comique : La gestuelle de l'écoute, toujours séparée par le texte du rythme qu'elle cherche à mimer, apparaissant toujours plus gratuite et toujours plus décalée.

Il en est de même pour les applaudissements intempestifs, au milieu de l'exécution d'un morceau, les incidents matériels au cours de l'audition (risque d'incendie de la bobèche, ou bonheur au jour renversé) accueillis comme une bienheureuse diversion au « supplice d'écouter religieusement la sonate à Kreutzer » *La Recherche* trouve alors des accents flaubertiens pour exprimer au delà du ridicule et de l'ennui un profond désenchantement.

L'effigie de Madame Verdurin en *Pasionaria* de l'écoute musicale réduite au silence allégorise la mascarade des salons :

« Je regardais la Patronne, dont l'immobilité farouche semblait protester contre les battements de mesure exécutés par les têtes ignorantes des dames de Faubourg. Madame Verdurin ne disait pas : « Vous comprenez que je la connais un peu cette musique, et un peu encore ! S'il me fallait exprimer tout ce que je ressens, vous n'en auriez pas fini ! » Elle ne le disait pas. Mais sa taille droite et immobile, ses yeux sans expression, ses mèches fuyantes, le disaient pour elle. Ils disaient aussi son courage, que les musiciens pouvaient y aller, ne pas ménager ses nerfs, qu'elle ne flancherait pas à *l'andante*, qu'elle ne crierait pas à *l'allegro*. »

A l'amusement s'ajoute l'accablement dès qu'on s'approche des spécialistes de l'intelligence musicale qui se piquent de modernité. C'est le cas de la jeune Madame de Cambremer chez qui, sous un profil de (récente) aristocrate, intellectuelle du meilleur ton, se retrouvent les mêmes ridicules, la même affectation d'une sensibilité, que régissent essentiellement les impératifs de la mode.

Et c'est particulièrement à ses goûts de « moderne » que s'en prend le jeu satirique . Madame de Cambremer adore naturellement Wagner, Debussy, Monet mais déteste Chopin, idole de sa belle mère, tout autant que Poussin , « le plus barbifiant des raseurs »

Pourtant peu de chose suffit, surtout si c'est dans l'air du temps, à révéler la légèreté de ses positions et en fin de compte une grande ignorance. Elle se dit « férue de *Pelléas* » et elle s'en vante sottement un peu comme le ferait une précieuse ridicule, mais elle tombe dans tous les pièges que lui tend, comme à plaisir, la stratégie du narrateur :

« Ceci est encore assez Pelléas, fis-je remarquer à Mme de Cambremer-Legrandin. Vous savez la scène que je veux dire. - Je crois bien que je sais » ; mais « je ne sais pas du tout » était proclamé par sa voix et son visage, qui ne se moulaient à aucun souvenir, et par son sourire sans appui, en l'air. »

Cependant, sans émotion apparente, elle demeure une prosélyte des modernes, prône le règne de l'intellect fût-il austère (« Relisez ce que Schopenhauer dit de la musique...»). Sa gestuelle bizarrement provocatrice suggérerait même une douce démente :

« Et s'approchant de moi avec les gestes d'une femme sauvage qui aurait voulu me faire des agaceries, s'aidant des doigts pour piquer les notes imaginaires, elle se mit à fredonner quelque chose que je supposai être pour elle les adieux de Pelléas, et continua avec une véhémence insistante. »

Embarras, singeries, vaines mimiques, ennui mortel, somnolence, toutes ces postures révèlent la même impuissance des auditeurs : le bilan de l'écoute musicale dans la société des salons est consternant. On se trouverait donc, à ce point de notre développement devant un échec global de la communication : seuls les auditeurs privilégiés en réchapperaient. Swann capable de s'inventer à partir de la « petite phrase » une construction imaginaire, essentiellement sentimentale, et le narrateur qui crée à partir du

« rouge Septuor », un système métaphorique qui l'amènera à la découverte de sa vocation d'écrivain. Langage dépourvu de sens défini, la musique échapperait-elle à une écoute large ?

On en est arrivé ici à une impasse, du type de celle qu'évoque le narrateur dans *Le Temps retrouvé* : « On a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien et la seule par où on peut entrer et qu'on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir et elle s'ouvre. »

La porte à laquelle nous tenterons maintenant de heurter sera celle de l'inscription du langage musical dans l'écriture de l'ensemble d'*À La Recherche du Temps perdu* .

*

*

*

IV. Inscription

La musique baigne l'écriture de *La Recherche*, elle y est même plus présente que la littérature ou la peinture. Au tableau des fréquences, Vinteuil vient bien avant Elstir ou Bergotte. Cette présence forte se manifeste essentiellement par l'inscription du registre, on dirait volontiers du *livret musical* dans l'écriture même du texte de Proust. Nous proposons de le vérifier dans la parole, dans le « cri » et dans le chant plus spécialisé de l'opéra, sur lequel nous terminerons.

En effet, s'il est difficile de parler de la musique on peut toujours jouer avec le registre musical, qui constitue un intertexte privilégié de la narration. C'est vrai dès l'enfance à Combray : dans la lecture des livres de Bergotte s'installe le *tempo* musical :

« Aussi je lisais, je chantais intérieurement sa prose, plus « dolce », plus « lento » peut-être qu'elle n'était écrite, et la phrase la plus simple s'adressait à moi avec une intonation attendrie. »

Mais aussi pour le peintre qui improvise pour répondre à une question de Swann sur une exposition récente, une véritable cavatine :

« - Ça a l'air fait avec rien, reprit le peintre, pas plus moyen de découvrir le truc que dans la Ronde ou les Régentes et c'est encore plus fort comme patte que Rembrandt et que Hals. Tout y est, mais non, je vous jure.

Et comme les chanteurs parvenus à la note la plus haute qu'ils puissent donner continuent en voix de tête, piano, il se contenta de murmurer, et en riant, comme si en effet cette peinture eût été dérisoire à force de beauté :

- Ça sent bon, ça vous prend à la tête, ça vous coupe la respiration, ça vous fait des chatouilles, et pas mèche de savoir avec quoi c'est fait, c'en est sorcier, c'est de la rouerie, c'est du miracle (éclatant tout à fait de rire) : c'en est malhonnête ! » En s'arrêtant, redressant gravement la tête, prenant une note de basse profonde qu'il tâcha de rendre harmonieuse, il ajouta : « et c'est si loyal ! » »

Le système du « grand air », proche du « numéro » est d'ailleurs très porteur dans *La Recherche* : il offre parfois une étourdissante démonstration des potentialités du registre vocal de personnages fameux comme Charlus, le directeur de l'hôtel de Balbec, Madame Verdurin...

Le travail réalisé sur les « cris » du marché dans un épisode de *La Prisonnière* va encore plus loin dans la fusion de la voix et de la musique.

Proust reprend ici un thème ancien notamment mis en musique par Clément Jannequin au XVI^{ème} siècle, repris plus près de lui par Charpentier dans *Louise* et par Offenbach dans les *Dames de la Halle*. Du cri à la musique le passage est aisé, mais il requiert plus d'invention métaphorique de la part de l'écrivain. Le titre proposé par le narrateur « Ouverture pour un jour de fête » donne le « la » et programme le jeu. L'exécution va consister à proposer aux cris vaguement scandés des équivalences musicales souvent modernes et savantes :

« L'appel [que ces cris] lançaient aux petits maisons voisines n'avait, à de rares exceptions près, rien d'un chanson. Il en différait autant que la déclamation à peine colorée de variations insensibles de Boris Godounov et de Pelléas mais d'autre part rappelait la psalmodie d'un prêtre au cours d'offices dont ces scènes de la rue ne sont que la contrepartie bon enfant, foraine et pourtant à demi liturgique. »

La savoureuse investigation se poursuit de cri en cri, de scansion en scansion, elle culmine avec la psalmodie du marchand d'escargots :

« Les escargots, ils sont frais, ils sont beaux », c'était avec tristesse et le vague de Maeterlink, musicalement transposés par Debussy, que le marchand d'escargots, dans un de ces douloureux finales par où l'auteur de Pelléas s'apparente à Rameau : « Si je dois être vaincue, est-ce à toi d'être mon vainqueur ? » ajoutait avec une chantante mélancolie : « On les vend six sous la douzaine... »

Cette mystérieuse et chantante mélancolie sera ensuite brillamment transposée dans le chant d'Arkel, le vieux roi d'Allemonde de *Pelléas*.

La virtuosité se déploie à plaisir. Mais ce qui nous importe surtout ici c'est la mise en échos de la parole du cri et enfin du chant élaboré qu'accomplit pour l'oreille du lecteur l'écriture proustienne.

Le chant, l'air, la chanson sont d'ailleurs des éléments récurrents du grand livre de Proust. Ils introduisent un autre visage de l'époque et des personnages. Ainsi le Duc de Guermantes parle-t-il familièrement de « Mademoiselle Yvette Guilbert » qui connut la grande carrière que l'on sait au café concert et au Moulin Rouge. On sait moins que Proust lui consacra son premier article dans le *Mensuel* en 1891. On ne dit pas assez non plus combien il appréciait Mayol, qu'il voulait inviter à venir chanter chez lui. Ni qu'il écrivit dès son premier livre *Les Plaisirs et les jours* un « Éloge de la mauvaise musique ». Albertine comme Odette chante au piano. Et l'évolution du chant suit l'évolution sociale des personnages. Ainsi Albertine passe-t-elle de « Les douleurs sont des folles » vulgaire refrain du « Biniou » à une belle romance de Massenet « Une chanson d'adieu sont des sources troublées »

Morel le violoniste inspiré, adoré par Monsieur de Charlus, chante « Viens Poupoule », un grand succès de Mayol, dès qu'il est libéré de son envahissant protecteur, le narrateur lui-même, fasciné à Venise par la romance « O sole mio » manque presque son train où l'attend dans l'angoisse sa mère.

Nous voudrions encore, et cela ne surprendra pas à Aix-en-Provence et dans le cadre des « Amis du Festival », approcher de l'extraordinaire creuset musical que représente l'opéra dans *À la Recherche du Temps Perdu*.

Si l'on n'y trouve pas, comme c'est souvent l'usage dans plusieurs romans du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle, Marcel Ditché l'a fort bien montré ici, une véritable représentation d'opéra chanté, l'opéra est dans le livre une sorte de centre, ou de club constamment fréquenté par les mondains. On s'y retrouve régulièrement entre abonnés, on s'y croise dans le grand escalier. Les nobles de province viennent aussi faire un tour à l'opéra comique. Le roi Théodose y voit Monsieur de Norpois, on s'y retrouve dans une baignoire. Et c'est d'ailleurs de ce mot « baignoire » que surgit dans un épisode du « Côté de Guermantes » l'extraordinaire métamorphose du décor même de la salle d'opéra transformée en fond des océans, et de son personnel et de ses habitués en divinités des mers qui se croisent aussi sous forme de tritons et de néréides.

La métamorphose accomplie en un instant et à partir d'un mot par l'imagination du narrateur est à la fois ludique et chargée de sens suivant ce double point de vue si souvent à l'œuvre dans *La Recherche*. Par sa métamorphose sous-marine l'opéra est sacré haut lieu des mythes au royaume de l'imaginaire.

Mais c'est surtout grâce à leur infinie diversité que l'opéra, les opéras s'inscrivent dans le texte avec leurs noms parfois étranges leurs grands airs, leurs rites et leurs dramatisation récurrente. Dès Combray, l'enfant entend des airs et des paroles des livrets, rituellement fredonnés par son grand père dans un système de connivence familiale. Ainsi des extraits du *Joseph* de Méhul ou de *Samson et Dalila* de Saint Saëns appellent à la vigilance face à Bloch, tandis qu'*Hérodiade*, *La dame blanche* et même l'*Amphytrion* de Grétry marquent la suspicion devant les aventures amoureuses de Swann : « Quel est donc ce mystère ? Je n'y puis rien comprendre ? » ou encore « Vision fugitive... »

En effet, comme le texte poétique, le livret d'opéra appartient au socle fondateur de la culture : celui de l'enfance. Mais il appartient aussi un peu à tous de telle sorte que la mémoire ou la passion des personnages va attirer et faire défiler successivement le réseau bigarré des opéras dans leur foisonnante diversité. Je cite un peu en vrac : *La Juive* de Fromental et Halévy, les deux *Iphigénie en Tauride*, celle de Glück et celle de Puccini, *Faust* de Gounod, *Paillasse* de Leoncavallo, *Fidélio* de Beethoven, Massenet avec *Hérodiade*, *Thaïs*, *Manon*, Mozart avec *La Flûte enchantée* et *Les Noces de Figaro*, Wagner avec la *Tétralogie*, *les Maîtres chanteurs* et surtout *Tristan*, Berlioz avec *l'Enfance du Christ*, Debussy avec *Pelléas et Mélisande*, les deux *Orphée aux enfers* celui de Glück et celui d'Offenback, sans compter *Henri VIII* de Saint - Saëns, et plus modestement, *Fra Diavolo*, *Le Postillon de Lonjumeau*...

Diversement appréciés, parfois honnis ou inversement brandis comme des chefs d'œuvre irréfutables, ils sont souvent cités et chantés par les personnages qui les défendent ou les attaquent et qui contribuent ainsi à installer de plain pied le registre musical dans la partition de *La Recherche*.

Du même coup le climat passionnel et paroxystique de l'opéra se développe dans le texte. Il y pénètre avec ses formes et ses drames, son intensité pathétique ses combles de douleurs et ses triomphes éphémères. On y retrouve donc les instants de bonheur fugitifs, de rares duos d'amour, toujours orchestrés par le ressassement de fureurs jalouses : celles de Swann, celle du narrateur dépassant les autres dans leur développement obsessionnels. Des meurtres se profilent, réels ou surtout potentiels : Monsieur de Charlus a tout préparé pour la mort de Morel, Swann s'étonne de voir revenir Odette toujours indemne des dangers de la circulation dans Paris:

« Et Swann sentait bien près de son cœur ce Mahomet II dont il aimait le portrait par Bellini et qui ayant senti qu'il était devenu amoureux fou d'une de ses femmes la poignarda, afin dit naïvement son biographe, de retrouver sa liberté d'esprit. »

Comme Swann, le narrateur rêve de tuer Albertine ou tout au moins souhaite qu'elle meure d'un accident et lorsque la mort est en marche et qu'Albertine l'a déjà quitté c'est à un air d'opéra, *Manon* qu'il se fie, comme on se fierait à un prophétie :

« J'entendis à l'étage au-dessus du nôtre des airs joués par une voisine. J'appliquais leurs paroles que je connaissais à Albertine et à moi et je fus rempli d'un sentiment si profond que je me mis à pleurer. C'était :

*Hélas, l'oiseau qui fuit ce qu'il croit l'esclavage,
Le plus souvent la nuit d'un vol désespéré revient battre au vitrage*
et la mort de Manon :

*Manon, réponds-moi donc ! - Seul amour de mon âme,
Je n'ai su qu'aujourd'hui la bonté de ton cœur.*

Puisque Manon revenait à Des Grieux, il me semblait que j'étais pour Albertine le seul amour de sa vie. »

Pleurs du narrateur, désespoir de Swann, meurtre de la Berma : comme dans l'opéra on est entraîné vers les sommets du pathétique, sinon du sublime car aux amours éternelles *La Recherche* oppose la dure loi du temps : on n'y meurt pas d'amour ni de regret, puisque le temps a installé l'oubli et l'indifférence. Quand le narrateur reçoit à Venise une dépêche qui semble annoncer qu'Albertine qu'il a tant pleurée, est toujours en vie et parle d'avenir, son premier réflexe est de demander au porteur de reprendre la lettre...

Ici, comme chez Flaubert encore un prosaïsme quotidien nargue les élans idéalistes.

Les personnages, les schémas d'opéra épousent pourtant bien souvent ceux de *La Recherche* :

« Perfide Manon ! », mais aussi perfide Odette, perfide Albertine, perfide aussi Méliande avec ses grands yeux qui « donneraient à Dieu des leçons d'innocence » ; le grand roman de Proust ne fait l'économie ni de ces passions extrêmes, ni de leurs orchestration. Comme dans le chant polyphonique la partition s'y distribue entre plusieurs voix qui en travaillent toutes les tonalités.

Nous nous arrêterons pour finir à deux opéras privilégiés par Proust *Pelléas* et *Méliande* de Debussy et *Tristan et Isolde* de Wagner.

Pelléas que Proust aimait tant et avait tant de mal à entendre au théâtrephone (« Un moment je trouvais la rumeur agréable, mais pourtant un peu amorphe, quand je me suis aperçu que c'était l'entracte »), tant de mal même à écouter, puisqu'il parle des crises d'asthme que l'odeur des roses transposées par l'orchestration déclenchait pour lui...

Cette œuvre s'inscrit sous bien des formes dans *La Recherche*, notamment, comme on l'a vu, dans les discussions entre les sceptiques et les incondtionnels. Mais elle propose aussi des indications de registre particulières (comme celle du chant d'Arkel qui donne le « la » au cri du marchand d'escargots).

Elle participe enfin à la position critique du narrateur qui se superpose ici à celle de l'auteur c'est une prise de position distanciée, savante éprise de la musicalité de cet opéra sans grand air, empreint à la fois de simplicité et d'obscurité poétique. Cette œuvre, où grâce à Debussy un art nouveau « respire enfin ».

Tristan et Isolde est pour Proust de loin la plus belle œuvre de Wagner. C'est même la seule partition que le narrateur éprouve le besoin de placer à côté de l'imaginaire Sonate de Vinteuil. Il est vraisemblable qu'au delà du plaisir musical Proust y trouvait à la fois un reflet et un modèle. Et c'est pourquoi il semble nécessaire de terminer cette partie par la citation de *La Recherche* qui nous paraît autoréflexive puisqu'à travers la musique de Wagner c'est sa propre écriture que Proust définit ici :

« 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. »

*

*

*

C'est à Bergotte, le maître écrivain, le « doux chantré » que nous en reviendrons pour finir.

« Chaque fois qu'il parlait d'une chose dont la beauté m'était restée jusque là cachée, des forêts de pins, de la grêle, de Notre-Dame de Paris, d'*Athalie* ou de *Phèdre*, il faisait dans une image exploser cette beauté jusqu'à moi ».

Plus encore que Vinteuil, il est le véritable initiateur. Loin des lambris et des fastes mondains, c'est de la chambre de liège de Proust l'écrivain, le malade que tout est parti. C'est la musicalité de la phrase proustienne qui a servi de partition et d'interprète à cette étude. Ce sont ses charmes et les illusions qu'elle engendre qui ont entraîné dès le départ la métamorphose de notre propos.

À la « lorgnette d'opéra » vainement alléguée par la critique réductrice, il faut opposer l'encre et la plume de l'écrivain, qui écrit dans son lit, sur ses genoux.

Cris du marché ou de la rue, vieux airs, chansons populaires, « mauvaise musique »... l'inspiration la plus haute est orchestrée par tous les chants à travers la magie et la musicalité de la phrase proustienne...

C'est sur elle seulement que nous avons prise, sur elle que nous pourrions reprendre toute une analyse.

Mais ceci demanderait une autre séance, plus longue, plus exigeante peut-être que celle de ce soir.

Hélène Moreau - Christine Prost

Aix-en-Provence, le 19 Mars 2014

MARCEL PROUST (1871-1922)

À la Recherche Du Temps perdu

Chronologie des Publications successives

1913 Du côté de chez Swann.

1919 A l'ombre des Jeunes filles en fleurs

1920 Le Côté de Guermantes I

1921 Le Côté de Guermantes II

1922 Sodome et Gomorrhe I (année de la mort de Proust)

1922 Sodome et Gomorrhe II

1923 La Prisonnière

1925 Albertine disparue

1927 Le Temps retrouvé