

PROUST ET BEETHOVEN — REMARQUES SUR LE SEPTUOR DE VINTEUIL —

KAZUKO MAYA

La Joie par la Souffrance.
Beethoven

Vinteuil, compositeur imaginaire dans *A la recherche de temps perdu* est un des personnages contribuant à conduire le héros (=le narrateur) au monde de l'art. Le septuor de Vinteuil, tout comme le tableau du « Port de Carquethuit » d'Elstir, peintre imaginaire, occupent dans le roman une place clef pour le thème de l'art et de la création littéraire du héros qui se destine à devenir écrivain.

Marcel Proust (1871-1922) a fait en sorte que les deux thèmes, la musique et la peinture se confondent et se répondent en donnant dans son roman le maximum d'harmoniques symboliques, dans le but de nous faire bien comprendre, par analogie, sa propre conception littéraire. Cette composition par thèmes n'est pas moins rigoureuse que la composition linéaire des romans classiques, tant s'en faut. Tous les éléments et les épisodes, en se dispersant et en convergeant, forment minutieusement de concert l'univers proustien. Son œuvre est parfois comparée à une cathédrale gothique dont la musique constitue une des grandes lignes de la nef centrale. Il n'est donc pas inutile d'examiner le septuor de Vinteuil pour mieux saisir la conception de l'art de Proust.

I. « Aimez-vous Beethoven ? »

Nous avons déjà montré que dans les manuscrits de Proust les modèles les plus importants du tableau du « Port de Carquethuit » passaient, d'étape en étape, de différentes peintures des impressionnistes français à celles de J. M. W. Turner (1775-1851), peintre anglais¹. Il en est de même du septuor de Vinteuil qui a été créé par le mélange d'œuvres de plusieurs compositeurs connus du temps de la jeunesse de Proust. Pour la sonate de Vinteuil, il cite comme modèle, Wagner, Fauré, Saint-Saëns et Franck. Mais à la différence de la sonate, il ne révèle pas de compositeurs réels dont il s'est inspiré pour créer le septuor de Vinteuil, quoique quelques noms soient apparus dans son manuscrit. Faute de preuve évidente, ses modèles restent une

Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean-Yve Tadié. t. I-IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989. Pour les citations ultérieures, nous ne mentionnerons dans le texte que le tome (I, II, III, IV) et la page. *Contre Sainte-Beuve* (en abrégé, *C.S.B.*), Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1971.

Correspondance de Marcel Proust, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, t. I-XXI, Paris, Plon, 1970-1993 (abréviation : *Cor.*)

¹ Kazuko Maya, « Proust et Turner : Nouvelle perspective » in *Etude de Langue et Littérature Françaises*, n° 66, Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, 1995. Kazuko Maya, *L'« art caché » ou le style de Proust*, Keio University press, 2001.

énigme².

Au demeurant, Proust a sa conception de l'art qu'il veut nous transmettre à travers son roman. Si on place au centre du problème de la source du septuor l'essence de son esthétique, autour de laquelle s'approcherait un modèle approprié comme si l'aimant attirait le fer, c'est Beethoven (1770-1827) qui émergera de certains compositeurs.

Le 18 mai 1922 était une soirée sans précédent qui rassemblait de nombreuses personnalités marquantes. Après la première représentation du *Renard* de Stravinsky, Proust, Joyce, Picasso, Stravinsky, Diaghilev et ses danseurs ont été invités à dîner par les Schiff, mécènes des écrivains et des artistes, à l'hôtel Majestic sur l'avenue Kléber à Paris.

Ayant fait la connaissance de Stravinsky avant la guerre, Proust lui a adressé la parole en lui posant, d'après G. D. Painter, « la question la plus maladroite que l'on puisse poser à un grand compositeur après une première représentation orageuse ». Leur conversation commence ainsi : « « Aimez-vous Beethoven ? — Je le déteste. — Mais pourtant les derniers quatuors... protesta Proust. — La pire chose qu'il ait jamais écrite! » rugit Strawinsky [*sic*] [...]»³ »

Stravinsky devait s'expliquer plus tard : « J'aurais dû partager son enthousiasme pour Beethoven, si ce n'eût été un lieu commun parmi les intellectuels de l'époque, ce n'était pas un jugement purement musical, mais, une pose de littérateur⁴. » Cette excuse qui nous paraît mauvaise ne sert qu'à renforcer la compréhension profonde de Proust pour les derniers quatuors de Beethoven, et la finesse de sa sensibilité artistique. Les paroles de Stravinsky nous indiquent aussi qu'en France, Beethoven établissait sa réputation avec ses symphonies à cette époque-là, et que seul les *happy few* pouvaient comprendre ses quatuors.

Lorsque Proust avait 13 ou 14ans, il aimait Mozart et Gounod. Son goût changeant, il citait Beethoven, Wagner et Schumann comme ses compositeurs de prédilection, quand il avait plus de vingt ans⁵. Son engouement pour la musique, qui avait temporairement été interrompu par le travail de la traduction de John Ruskin (1819-1900), a repris en 1907. Et en 1911 il a commencé à goûter à l'opéra avec le théatrophone. Ce système qui permet d'en écouter en restant chez soi était apprécié de l'écrivain maladif. Dans le Paris d'alors, on était de plus en plus conscient de la grandeur et la valeur des derniers quatuors de Beethoven, et on se passionnerait bientôt pour ses quatuors. D'ailleurs, ces derniers étaient une spécialité du quatuor Capet, qui venait d'être formé. A partir de 1912 jusqu'au début de 1914, Proust, jeune quadragénaire, s'est enthousiasmé aussi pour les derniers quatuors de Beethoven exécutés par cet ensemble. Il est allé au concert en février 1913 à la salle Pleyel, et ayant une nouvelle inspiration pour le septuor de Vinteuil, il a laissé quelques notes sur ce thème dans son manuscrit.

² Voir *Cor.*, t. XVII, p. 193-196 : Proust cite comme modèle de la Sonate de Vinteuil, la Première sonate pour piano et violon, en ré mineur, de Saint-Saëns, opus75 (1885), *Parsifal*, de Richard Wagner, acte III (1882) et *Lohengrin* (1850). Sur la music et Proust, voir Georges Piroué, *Proust et la musique du devenir*, Denoël, 1960. Matoré, Irène Mecz, *Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu*, Klincksieck, 1973. Kazuyoshi Yoshikawa, « Vinteuil ou la genèse du septuor » in *Etudes proustiennes*, n° 3, 1979. Shiomi Hara, « Proust et les derniers quatuors de Beethoven », in *Etudes de langue et littérature françaises*, n° 70, 1997. Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Christian Bourgois éditeur, 1999. Akio Ushiba, « Proust et *Parsifal* de Wagner », in *La revue des lettres modernes ; Marcel Proust 6*, Lettres modernes minard, 2007.

³ George D. Painter, *Marcel Proust ; Les années de maturité (1904-1922)*, Mercure de France, 1966, p.423. Voir *The Independent*, « the dinner party », May 18, 1922.

⁴ Igor Stravinsky and Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, London, Faber music Ltd. in association with Faber & Faber Ltd., 1958, p.89.

Il y a une anecdote bien connue qui montre que Proust s'y connaissait en musique : après le concert, il est allé exprimer son émotion au chef « dans des termes d'une subtile simplicité », et à ces mots, Capet, émerveillé et ravi, a déclaré par la suite, qu'il n'avait jamais entendu d'appréciation aussi opportune et profonde du génie de Beethoven et de l'interprétation du quatuor Capet. Il lui est même arrivé, une nuit, de faire venir Capet et ses collègues chez lui, au 102 boulevard Haussmann, pour écouter tout seul le quatuor de Debussy⁶.

La clairvoyance et la compréhension profonde de Proust pour la musique sont cultivées par des fréquentations des concerts de salon, et dues à des amis comme Reynaldo Hahn et Robert de Montesquiou. Quant à ses lectures sur la musique, il lisait les œuvres de Schopenhauer, mais, à cela près, rien n'est connu.

« Je me lève rarement et d'habitude pour aller à la Schola ou au Concert Rouge quand on joue des quatuors de Beethoven⁷ » écrit Proust à Antoine Bibesco, dans une lettre de janvier 1914. Quoiqu'il reste souvent couché dans son lit à cause de l'asthme, il allait au concert de Beethoven autant que possible. Notamment, il écoutait maintes fois ses derniers quatuors pendant plusieurs années. Il était tout oreilles, et il essayait de bien saisir les choses inaccessibles et spirituelles dans le domaine inexploré de la musique, pour les traduire ensuite par le langage. En novembre 1914, pendant la première guerre mondiale, il n'a pas dissimulé sa prédilection, malgré la belligérance : « je suis resté aussi beethovenien et aussi wagnérien » (*Cor.*, XIII, p.351). Proust est sans doute un des mélomanes qui comprenaient mieux que les autres, en digérant de la musique comme une nourriture de l'esprit. Au printemps de 1916, il a fait venir le quatuor Poulet chez lui pour écouter attentivement le *XIII^e quatuor* de Beethoven, tout seul dans le silence profond de la nuit (*Cor.*, XV, p.77). Ces expériences se reflètent dans le baron de Charlus, personnage de Proust, qui appelle chaque semaine des exécutants chez lui pour écouter le quatuor de Beethoven. Malgré la guerre, ou plutôt, parce que c'est pendant la guerre qu'« [il] n'écoute de musique que tout seul et pour réfléchir (*Cor.*, XV, p.78) ».

Au jour de l'an de la même année, Proust éprouve un grand chagrin en perdant Bertrand de Fénélon à la guerre : « Hélas en 1916 il y aura des violettes, des fleurs de pommier, avant cela des fleurs de givre, mais il n'y aura plus Bertrand (*Cor.*, XV, p.23) ». Pour apaiser cette blessure et les maux apportés par la guerre, et pour s'absorber dans ses réflexions, Beethoven, Franck, et Fauré jouaient certainement un rôle important dans la vie de Proust. En effet, au mois de mars 1916, il écrit : « Depuis quelques années que les derniers quatuors de Beethoven et la musique de Franck sont mon principal aliment spirituel (*Cor.*, XV, p.61) ». Comme le prouve l'anecdote de mai 1922, que nous avons vue plus haut, l'admiration de Proust pour Beethoven a duré jusqu'à sa mort, en novembre 1922. Il est intéressant de voir que Proust, « mourant » et « agonisant » (*Cor.*, XXI, p.77), écrit dans une lettre de mars 1922 à Ernst Robert Curtius : « je me tourne vers le *XV^e quatuor* de Beethoven, avec un espoir — bien incertain — de convalescence⁸ ».

⁵ Proust parle de lui-même. Voir *C.S.B.*, pp.336-337.

⁶ Painter, *op. cit.*, p.303.

⁷ *Cor.*, XIII, p.49. Voir *op. cit.*, p.50 : D'après la note de Ph. Kolb, le 12 décembre 1913, le Quatuor Le Feuve joua à la Schola Cantorum le *XII^e quatuor* de Beethoven (1824), et le 25 décembre 1913, on donna le *IV^e quatuor en ut mineur* de Beethoven aux Concerts Rouge.

⁸ *Cor.*, XXI, p.81. Voir aussi *Cor.*, XV, p.83. Ph. Kolb nous fait remarquer que Beethoven indique dans le manuscrit de son *XV^e quatuor*, en italien : « Chant de reconnaissance en style lyrique offert à la Divinité par un convalescent. » Voir W. de Lenz, *Beethoven et ses Trois Styles*. Edition Nouvelle, Paris et Berlin, 1909, p.423.

Ressentant l'aggravation de son état du malade et l'approche de la fin, Proust se superpose-t-il lui-même à la conception du *XV^e quatuor* ? Ou bien, dans sa création romanesque, s'inspire-t-il de ce quatuor ? Nous pouvons trouver une réponse à ces questions dans une lettre à Montesquiou. Proust écrit : « ce que je connais de plus beau en musique l'enivrant final du *XV^e quatuor* est le délire d'un convalescent qui mourut d'ailleurs peu après »⁹. On peut constater qu'il écoute une voix intérieure de lui-même dans le quatuor. Et il souligne dans la même lettre l'union des éléments contradictoires en écrivant: « Harmonie et Agonie voisinent bien »¹⁰. Il est attiré par les rapports de bon voisinage entre les éléments éloignés et opposés. Voilà une idée essentielle de Proust que l'on retrouve partout dans le roman. Pour ne citer que l'exemple le plus important : la fusion des éléments différents se réalisent dans la marine d'Elstir.

La description d'un tableau qui représente une application immédiate des théories énoncées, le « Port de Carquehuit », s'intègre dans la profonde unité du roman, et constitue un microcosme dans le macrocosme qu'est *A la recherche du temps perdu*. Le charme de ce tableau tient à une « métamorphose » des choses représentées « analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore », et le narrateur qui visite l'atelier d'Elstir en essaie l'élucidation : le peintre « n'emploie pour la petite ville que des termes marins et des termes urbains pour la mer ». La « métamorphose » consiste en une transposition, en une imbrication, en un chassé-croisé des termes marins et urbains, de telle sorte qu'un élément qui appartient à la terre, une église par exemple, a l'air de sortir de l'eau, tandis que des navires semblent voguer au milieu de la ville (II, p.192). Cette idée de la « métaphore » étayée sur la conception de son art et sur la façon dont il voit les choses, est influencée en grande partie par Ruskin, mais aussi, par Turner, Baudelaire, Schopenhauer et Aristote¹¹.

Concernant la fusion des éléments hétérogènes ou opposés chez Beethoven, Proust nous donne un autre exemple dans la même lettre à Montesquiou. Il s'agit de la comparaison entre Chopin et Beethoven : la *Marche funèbre* de Chopin est interrompue par les danses, tandis que celles de la symphonie « héroïque » de Beethoven, (n° 3, en *mi* bémol, opus 55, deuxième mouvement) va de pair avec le rythme même de la marche funèbre (*Cor.*, XVII, p.109). La combinaison des genres différents est une innovation à la symphonie classique, et la fusion au niveau de la structure est représentée d'une manière neuve. Le deuxième mouvement de cette œuvre dépeint la misère du thème de la marche funèbre, mais il représente en même temps le grand désespoir de Beethoven.

Quant au final, il est tout à fait original : à la différence des précédentes symphonies où il était une conclusion rapide, celui de cette œuvre comporte une longue série de variations et de fugues sur un thème que Beethoven avait composé pour la musique de son ballet, *Les Créatures de Prométhée*. En plus du mélange des genres et de la suppression de la frontière

⁹ *Cor.*, XVII, p.109. Il s'agit du Quatuor en *la* mineur, opus 132 (1826). Ph. Kolb donne la date du décès de Beethoven, le 26 mars 1827, comme preuve.

¹⁰ *Ibid.* Proust fait allusion au poème, *Les Solitudes* de Sully Prudhomme. Voir *Les Solitudes, Œuvres de Sully Prudhomme, Poésies 1866-1872*, tome 2.

Vous qui m'aidez dans mon agonie,

Ne me dites rien.

Faites que j'entende un peu d'harmonie,

Et je mourrai bien.

¹¹ Voir Kazuko Maya, *L'« art caché » ou le style de Proust*, chapitres I et IV.

structurelle, la coexistence des émotions contradictoires, la gloire et la souffrance par exemple, montre la nouveauté de sa conception. Proust a sans nul doute ressenti une impression profonde pour cette idée du « voisinage » entre la danse et la marche funèbre. Ainsi, fait-il voisiner dans la même lettre, la symphonie « héroïque » avec le *XV^e quatuor*.

Beethoven a pris son courage à deux mains, et s'est voué à la musique tout en se confrontant à sa surdité et sa souffrance. Ce qui compte pour lui, c'est l'approfondissement du fond du cœur et la traduction de l' me sur le papier. C'est justement ce que Proust a fait dans un autre domaine de l'art : lui aussi, tout en souffrant continuellement de l'asthme et de l'insomnie causées par la névrose, a poursuivi la vérité en descendant au fond de son  me, pour la création littéraire. Il est évident qu'il éprouve de la sympathie pour Beethoven.

II. *L'existence individuelle de l' me — un accent*

La description du septuor de Vinteuil contient l'essence de la conception de l'art de Proust. Quant à sa sonate, le narrateur entend Madame Swann la jouer, et lui-même en exécute un morceau. Pour le septuor, il l'entend pour la première fois chez Madame Verdurin. Proust, en le superposant à l'univers d'Elstir, parle avec abondance, du fruit de recherches profondes de l' me et d'un accent particulier de l'artiste. Voici une partie de la description :

[...] Et pourtant, ces phrases si différentes étaient faites des mêmes éléments, car de même qu'il y avait un certain univers, perceptible pour nous en ces parcelles dispersées  a et là, dans telles demeures, dans tels musées, et qui était l'univers d'Elstir, celui qu'il voyait, celui où il vivait, de même la musique de Vinteuil étendait, notes par notes, touches par touches, les colorations inconnues, inestimables, d'un univers insoupçonné, fragmenté par les lacunes que laissaient entre elles les auditions de son œuvre [...]

Pendant le septuor qui avait recommencé avançait vers sa fin ; à plusieurs reprises une phrase, telle ou telle de la sonate, revenait, mais chaque fois chang e, sur un rythme, un accompagnement différents, la même et pourtant autre, [...] (III, pp.759-763)

Dans la musique de Vinteuil, le narrateur reconnaît une des phrases qui « ne se trouvent que dans son œuvre, et apparaissent constamment dans son œuvre »¹². Il s'agit d' « un accent » unique, qui est bien « une preuve de l'existence irréductiblement individuelle de l' me » (III, p.761). Vinteuil qui cherche à s'interroger lui-même avec un effort soutenu, atteint son essence dans les profondeurs de son  me. C'est de là que vient son propre accent, séparé de celui des autres musiciens. Vinteuil crée inconsciemment des analogies de phrases que l'on peut reconnaître entre ses œuvres diverses. Proust appelle ce genre d'analogies, les « ressemblances involontaires », tout en les opposant aux « ressemblances volontaires » (*Ibid.*). Ces mots nous renvoient à la « mémoire involontaire » de l'épisode de la madeleine dans lequel Proust la différencie de la mémoire volontaire. Si Vinteuil avait repris une même phrase et l'avait diversifiée consciemment, ces ressemblances voulues et superficielles ne correspondraient pas au fond de son  me, elles appartiendraient à un travail de « l'intelligence » qui ne nous frapperait pas autant.

Les variations d'une même phrase sont considérées comme une particularité de Beethoven.

¹² III, p.763. Voir aussi *C.S.B.*, p.76.

Pour ne citer qu'un cas, ce sont les thèmes voisins dans la *Symphonie en Ut mineur (Cinquième symphonie)*, comme on le dit souvent. Sur ce point, nous empruntons la voix de Romain Rolland (1866-1944), contemporain de Proust, qui toute sa vie a rendu un culte à Beethoven, et à qui il a essayé d'élever un grand monument avec sa *Vie de Beethoven*. Dans son article « Actions de Grâce à Beethoven » lu à haute voix à Vienne par Rolland lui-même, à l'occasion des Fêtes du Centenaire en 1927, il évoque « l'étroite parenté de tous les thèmes dans la *Symphonie en Ut mineur* » en citant la remarque de D.-T. A. Hoffmann :

Maintenant, certains de ses analystes les plus récents en sont venus à vouloir dégager de la totalité de son œuvre cette loi que « chacun de ses ouvrages est, dans tous ses morceaux, dans toutes ses parties, et dans tous ses thèmes, le développement, la variation d'un motif unique ». [...] il est indiscutable que cet œuvre entier est marqué du sceau d'une volonté de fer. On sent l'homme dont le regard s'enfoncé dans l'idée, avec une fixité terrible.

Rolland, « Actions de Grâce à Beethoven »¹³

La multiplication des idées, issue de la poursuite sincère et passionnée d'un but, c'est « une disposition de nature », d'après Rolland¹⁴. On sait que celui-ci s'est familiarisé dès l'enfance avec la musique de Beethoven, et que la façon de vivre de ce compositeur a été d'un grand soutien pour Rolland. Il y a une anecdote sur la vie de Beethoven qui montre bien sa « disposition de nature » ; il éclaire le fond de son cœur, poursuit sa pensée à fond, et en la traduisant en musique, il essaie de varier et multiplier un thème. Il s'agit des mots de Beethoven transformés par Bettine, une des femmes qui excitent la force d'âme de Beethoven, et pour qui sa volonté créatrice surgit : « Je la [=l'idée] poursuis, je l'étreins, je la vois fuir et se perdre dans la masse bouillonnante, je la ressaisis avec une passion renouvelée, je ne peux plus m'en séparer ; il me faut la multiplier [...] en toutes les modulations....¹⁵ ».

Cette attitude de Beethoven a dû inspirer de la sympathie à Proust. Car, pour la création littéraire, celui-ci poursuit d'abord, l'idée au fond de son cœur et essaie de la traduire, ensuite, il la multiplie et la varie. Ainsi écrit-il *A la recherche de temps perdu*, dont la construction est comparée à une cathédrale et à la musique. Il existe une affinité frappante entre les deux artistes, Proust et Beethoven sur l'attitude à l'égard de l'art et sur la façon de créer des œuvres.

Le septuor de Vinteuil est déjà une variation d'un thème que Proust multiplie, comme l'expérience de la madeleine, celle des clochers de Martinville, etc. Ces épisodes sont étroitement liés, et constituent en se répondant clairement ou sourdement l'un à l'autre, un thème de la création artistique. Proust les a disposés dans le roman afin que chaque épisode établisse des relations indépendantes et « fraternelles » avec les autres. Contenir « un accent »

¹³ Romain Rolland, « Actions de Grâce à Beethoven », in *Revue musicale*, 26 mars 1927, p.6. *Beethoven*. Romain Rolland nous renvoie aux études de M. Walter Engelsmann : *Die Sonatenform Beethovens. Das Gesetz (Die Musik, XVII Jahrg, Heft 6)* ; et *Die Sonatenform Beethovens dargestellt in der 5-Sinfonie (Dresden Anzeiger : Wissenschaftliche Beilage, 1^{er} et 8 février 1927)*.

¹⁴ Rolland, *op. cit.*, p.6. Voir Michel Erman, Marcel Proust, Fayard, 1994, p.157. Dans le domaine de la peinture, selon Erman, les vues de Venise de Monet « aux variations chromatiques poussées à l'extrême » soulèvent l'enthousiasme de Proust. Mais on sait que Turner est son précurseur et que l'œuvre du subtil compositeur des « Harmonies », des « Symphonies » et des « Variations » fascina Proust au moment de l'exposition Whistler en 1905 à l'Ecole des Beaux-arts. Voir Kazuko Maya, « Whistler contemporain d'Elstir » dans *La revue des lettres modernes ; Marcel Proust 6*, Lettres modernes minard, 2007.

¹⁵ Rolland, *op. cit.*, p.7. Voir *Goethe's Correspondence with a Child* By Bettine (Brentano) von Arnim, Boston : Ticknor and Fields, University Press, Cambridge : Electrotyped and Printed by Weleh, Bigelow & Co. 1861, pp.285-

ou « des phrases-types » (III, p.878), tel doit être l'originalité de l'œuvre.

Chaque épisode a la fonction de l'écho multiple et complexe dans l'univers proustien. Ses intentions quant à l'utilisation des échos avaient été dévoilées dans la préface du traducteur de *La Bible d'Amiens* (1904). Proust y traite ce sujet. Il arrive que l'on rencontre, dans les œuvres artistiques, des traits particuliers, mais c'est seulement par les répétitions de cette rencontre dans des circonstances variées qu'on peut les considérer comme caractéristiques et essentielles. Que ce soit un écrivain, un peintre ou un musicien, chez les grands artistes, il y a un accent maintes fois répété dans les différentes œuvres : « Et du rapprochement des œuvres différentes nous dégagons les traits communs dont l'assemblage compose la physionomie morale de l'artiste » (*C.S.B.*, p.75). Lors de la traduction de *La Bible d'Amiens*, il s'efforce de mettre une note, chaque fois que le texte évoque par des analogies, un passage des autres ouvrages de Ruskin, pour faire remarquer au lecteur « les traits permanents du caractère », en d'autres termes, « l'existence irréductiblement individuelle de l'âme ». Il a donc tâché de créer une « sorte de caisse de résonance », où les paroles de Ruskin peuvent prendre « quelque retentissement » en y produisant « des échos fraternels »¹⁶. Un « accent » mis en relief par Proust, nous montre l'essence et l'existence même de l'artiste. Ainsi réalise-t-il l'universalisation à partir des traits caractéristiques rassemblés dans la variation des circonstances. Pour Proust, c'est une tâche fondamentale de tout critique.

On sait que le *Contre Sainte-Beuve* qui est à l'origine d'*A la recherche du temps perdu*, est un mélange de critique et de roman. Mais dès avant le *Contre Sainte-Beuve*, on ressent, comme nous le voyons, dans la préface de *La Bible d'Amiens*, la germination de la prise de conscience de son statut de critique. Proust prétend avoir le « don de découvrir un lien profond » entre les différentes choses, et avoir « l'oreille fine et juste pour sentir entre deux impressions, entre deux idées, une harmonie très fine que tous ne sentent pas » (*C.S.B.*, p.303). De toute façon, en faisant la traduction de Ruskin, Proust nous montre ce qu'il considère comme une tâche primordiale du critique. Il révèle inopinément ou consciemment la méthode de sa création littéraire et celle de son futur roman.

III. *L'architecture en mouvement — deux âmes*

La musique est une architecture mobile, et « l'architecture est une musique congelée » dit Schopenhauer à l'instar de Goethe¹⁷. Selon Schopenhauer, l'architecture qui n'a pas de rapport avec le temps n'existe que dans l'espace, par contre, la musique n'existe que dans le temps : ce sont les « deux extrêmes ». Mais dans la mesure où le rythme de la musique se rapporte à la symétrie en architecture, les « extrêmes se touchent »¹⁸. Comme on le sait bien, Proust partage la confirmation de cet « adage » pour l'union des deux extrêmes.

286.

¹⁶ *C.S.B.*, pp.75-76. Il exprime à plusieurs reprises la même idée. Voir *Ibid.*, pp.103, 304 et 669.

¹⁷ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Supplément au second Livre, tome troisième (7^{ème} édition), traduit en français par A. Burdeau, Paris Librairie Félix Alcan, p.265. Schopenhauer nous indique que l'origine remonte à Goethe qui appelle l'architecture « une musique figée ». Voir *Conversations of Goethe with Eckermann and Soret*, translated from the German by John Oxenford, vol. II, London Smith, Elder & Co., 1850, p.146.

¹⁸ Schopenhauer, *op.cit.*, pp.264-265. Proust exprime la même idée. Voir III, p.825.

Quant à Romain Rolland, il appelle la musique une « construction en mouvement »¹⁹. Proust compare des phrases inaperçues, d'abord, avec des larves grouillantes dans l'obscurité, puis avec d'éblouissantes architectures (III, p.875). En utilisant des expressions différentes, chacun d'eux a la même image de l'architecture en mouvement. Ne s'appuyant pas sur les mots et les choses, la musique se différencie de la peinture, de l'architecture, de la sculpture et de la littérature.

Le manuscrit de Proust porte les traces des tâtonnements pour arriver à dégager d'une phrase du septuor, quelque chose d'équivalent dans le domaine littéraire. Rappelons-nous que le tableau du « Port de Carquethuit » ressemble à la musique pour son ambiguïté due à la suppression de la démarcation entre les choses. Elstir en effet, recrée les choses « en leur ôtant leur nom ou en leur en donnant un autre ». La musique n'a pas besoin de noms. Les noms qui « désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables » (II, p.191). Devant le « Port de Carquethuit », le narrateur tâche de traduire ses impressions et ses sensations, afin de les rendre lisibles par l'intelligence.

Dans son manuscrit, Proust décrit par tâtonnements une phrase de Wagner pour représenter une œuvre de Vinteuil. Il y imagine le phénomène naturel : l'orage, les fleurs et les oiseaux qui se fondent tout en perdant leur frontière fixe. Il semble s'intéresser à la représentation de l'orage (III, p.1736, cf. III, p.674). Mais dans la version finale, il a réussi à représenter avec habileté une phrase de Vinteuil qui est beaucoup plus abstraite et insaisissable. L'orage, par exemple, y est quelque chose de plus ambigu, plus abstrait, et plus musical. L'orage ne doit pas être l'orage, une image nette des choses. Le septuor de Vinteuil picturalisé commence ainsi : « c'était sur des surfaces unies et planes comme celles de la mer que, par un matin d'orage, commençait [...] l'œuvre nouvelle ». C'est « dans un rose d'aurore » que, le narrateur voit l'univers de Vinteuil se construire progressivement. Ce « rose d'aurore » ou ce « rouge » signifie un motif de « l'espoir mystérieux » (III, p.754).

Dans le salon de Madame Verdurin, quand le narrateur écoute le septuor de Vinteuil, il distingue, au bout d'un certain temps son propre « accent ». Et cet accent lui rappelle la sonate de Vinteuil. D'abord, il la reconnaît à peine, mais à mesure que la musique avance, une autre phrase de la sonate apparaît tout en baignant « dans le brouillard violet ». Cette phrase s'approche avec hésitation, puis disparaît, revient de nouveau, en appelant d'autres phrases ; et celles-ci appellent encore d'autres phrases d'autres œuvres. Toutes ces phrases couvertes d'un « voile confus » de brume se réunissent par analogie, mais en même temps elles se répondent profondément et divinement. Bientôt, elles s'éloignent. Le narrateur pense que la phrase caractéristique de Vinteuil est baignée « dans le brouillard », et que même quand celui-ci introduit quelque part une danse, le rythme de la danse est captivé « dans une opale » (III, p.764). La musique comparée avec « le brouillard violet », et « une opale » évoque pour nous, la peinture de Turner, celle de Whistler, et aussi celle d'Elstir. Elles sont toutes caractérisées par l'effacement de la démarcation entre les choses. On voit un rapprochement fondamental et sans limites entre le septuor de Vinteuil et le tableau d'Elstir.

Et enfin, la phrase du septuor se transforme. Le motif de « l'espoir mystérieux » réapparaît, et appelle un autre motif opposé à celui de « la joie ». Les deux motifs, « la joie » et « la douleur », se montrent d'abord timidement, mais petit à petit leur opposition prend forme.

¹⁹ Rolland, *op. cit.*, p.5.

Bientôt les deux motifs luttèrent ensemble dans un corps à corps où parfois l'un disparaissait entièrement, où ensuite on n'apercevait plus qu'un morceau de l'autre. Corps à corps d'énergies seulement, à vrai dire ; 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. Enfin le motif joyeux resta triomphant, [...]

(III, p.764)

Ce passage occupe une place primordiale dans le roman, car cette musique est pour le narrateur une révélation et l'impression qu'il a pour le septuor est du même genre que celle des autres expériences privilégiées. Nous voyons à quel point il est important, et nous essayons d'y saisir une allusion à Beethoven.

Dans ce passage, le phénomène des deux motifs qui apparaissent et disparaissent, rappelle au narrateur l'impression des clochers de Martinville dont la mobilité est acquise par suite du mouvement de la voiture et la sinuosité du chemin de montagne. Les clochers quittent leurs places respectives, ils se glissent l'un devant l'autre, se rapprochent, puis ils se dispersent. Le narrateur note l'impression d'alors sur un papier. Le septuor se joint ainsi à l'épisode des clochers de Martinville qui revêt une signification importante pour le futur écrivain. Tous deux se rapportent à son exaltation créatrice.

Outre cela, ces expériences correspondent à la révélation de la création artistique qu'il a devant la marine d'Elstir. Si le quatuor consiste en le « combat immatériel et dynamique » de la douleur et la joie, et que ces deux motifs sont « débarrassés de leur corps physique, de leur apparence, de leur nom », les choses peintes par Elstir sont aussi débarrassées de leur nom. La frontière entre les éléments est effacée par leur pénétration réciproque²⁰. Nous avons déjà montré à d'autres occasions que le « Port de Carquethuit » et les clochers de Martinville étaient étroitement liés aux œuvres de Turner²¹. Ce peintre anglais saisit le dynamisme du phénomène naturel en supprimant les frontières entre les choses, et le fixe sur toile. Ses œuvres se différencient de celles de l'impressionniste français qui sont généralement statiques même si elles perdent les contours précis, tandis que celles-là représentent la nature d'une manière abstraite et dynamique tout en perdant la forme et la substance. De là vient la distinction : l'impressionniste peint la lumière momentanée ; Turner poursuit la lumière éternelle. Plus ses œuvres perdent la substance, plus elles s'approchent de la musique. On remarque la musicalité et les éléments symphoniques dans les œuvres de Turner. Soit dit en passant, Sir Michael Kemp Tippett (1905-1998), compositeur et chef d'orchestre, né à Londres, s'est inspiré de Turner pour composer de la musique. Ce qui est intéressant, c'est que ce compositeur a de la vénération pour Beethoven.

Passons maintenant à Beethoven. Les mots « la joie » et « la douleur » nous font déjà penser à la lutte entre la souffrance et la joie de Beethoven, mais pour étayer cette remarque, nous examinons un extrait des « Actions de Grâce à Beethoven » écrites par Romain Rolland. Il entend dans la musique et dans l'existence même de Beethoven « un motif psychique persistant » :

²⁰ II, p.191. Ce n'est pas un hasard si le narrateur compare un accent particulier de Vinteuil à une image de l'ondulation des vagues.

²¹ Kazuko Maya, *op.cit.*

[...] c'est un combat entre deux éléments, une monumentale dualité. Elle se manifeste, du commencement à la fin de l'œuvre de Beethoven. [...] [J'entends] dans l'unité même de l'esprit beethovenien, [...] deux formes de la même âme, deux âmes en une, mariées et opposées, discutant, bataillant, corps à corps enlacées, on ne sait si pour la guerre ou pour l'embrassement.

Rolland, « Actions de Grâce à Beethoven »²²

Cette description n'évoque-t-elle pas le septuor de Vinteuil ? Rolland considère « un motif psychique » comme une particularité de la musique beethovenienne. Outre la comparaison de la « lutte » et du « combat », on trouve un point commun entre la musique réelle et la musique imaginaire : les deux âmes qui sont « mariées et opposées », bataillent « corps à corps » enlacées, et ce combat se rapporte à la lutte des deux motifs dans un « corps à corps » du septuor de Vinteuil. Est-ce une coïncidence que Proust et Rolland utilisent les mêmes termes ? C'est peut-être un hasard dû à Beethoven, dans le cas contraire, Rolland s'est sans doute inspiré du passage de Proust où la souffrance et la joie luttent corps à corps, en se rapprochant et en s'écartant.

Rolland, admirateur de Beethoven, a écrit *Jean-Christophe* (1904-1912) basé sur son expérience. Il a reçu le grand prix littéraire de l'Académie française en 1913, et le prix Nobel de littérature en 1916. Avant ce roman, il avait écrit la *Vie de Beethoven* (1903) qui a connu un grand succès²³. Et les deux phrases tirées des « Actions de Grâce à Beethoven » que nous avons vues plus haut, sont écrites plus de vingt ans après. Le septuor de Vinteuil existe donc avant la phrase de Rolland sur Beethoven. Pour ce qui est de la deuxième citation de Rolland, nous nous contentons ici d'indiquer la parenté des traits dominants des deux compositeurs : Beethoven et Vinteuil.

IV. *Beethoven et Turner jouent à l'unisson*

Proust critique sévèrement *Jean-Christophe* de Rolland. Il pense que Rolland ne descend pas dans le fond de son âme, dans « les régions de la vie spirituelle où l'œuvre d'art peut se créer ». Rolland, d'après Proust, n'approfondit jamais son personnage, tout en traitant l'esprit du grand compositeur. En outre, bien loin de travailler son style, il se sert d'expressions toutes faites, de formules rebattues et d'images banales ; bref, il se contente de « la grossière apparence » qui masque sa propre pensée et son ton (*C.S.B.* p.307).

Proust écrit : « ce qui semble extérieur, c'est en nous que nous le découvrons. La « *Cosa*

²² Rolland, *op. cit.*, pp.8-9. Romain Rolland remarque que l'on peut trouver « une monumentale dualité » dans la *Pathétique* de 1798 et dans iels allegros des premiers quatuors et trios antérieurs à 1800. Voir Schopenhauer, *op.cit.*, p.261 : « Une symphonie de Beethoven nous présente la plus grande confusion, fondée pourtant sur l'ordre le plus parfait, le combat le plus violent qui, l'instant d'après, se résout en la plus belle des harmonies ; c'est *la rerum concordia discors*, [...] Nous entendons en même temps dans cette symphonie la voix de toutes les passions, de toutes les émotions humaines, joie et tristesse, affection et haine, crainte et espérance, etc., y sont exprimées en nuances infinies, mais toujours en quelque sorte *in abstracto* et sans distinction aucune : c'en est la forme seule, sans la substance, comme un mode de purs esprits sans matière. »

²³ La *Vie de Beethoven* a été publiée pour la première fois en 1903, aux « Cahiers de la quinzaine » que dirigeait Charles Péguy. Proust y était abonné en 1908, mais il a sans doute lu la *Vie de Beethoven*.

mentale » dont Léonard de Vinci parle à propos de la peinture peut s'appliquer à toute œuvre d'art »²⁴. Il pense que tous les objets du monde extérieur apparaissent dans la lumière du fond de l'âme, et que l'écrivain doit chercher à voir ce qu'il y a au fond, car la littérature doit être « chose mentale ». Il faut approfondir l'impression « jusqu'à trouver l'éternel » même pour une petite chose comme « un souffle d'aubépine ou n'importe quelle chose qu'on sait pénétrer » (*C. S.B.* p.308). Ainsi Proust nous indique-t-il son attitude, en tant qu'écrivain. Néanmoins, sur le roman de Rolland, Proust ne peut pas saisir les traits essentiels du génie de l'écrivain, c'est-à-dire, son propre « accent » distingué de celui des autres.

Proust a écrit ce fragment intitulé « Romain Rolland » vers 1909-1910. Etant donné la datation et la mention de Sainte-Beuve que l'on trouve dans ce fragment, il s'avère que cette critique fait partie de *Contre Sainte-Beuve*. Dans la mesure où nous lisons notre première citation de Rolland sur Beethoven, celui-là comprend que Beethoven est un grand compositeur dont « le regard s'enfonçait dans l'idée » et qu'il atteint le fond de l'âme pour la création. Et il sait aussi que cette attitude permet à Beethoven de créer des œuvres par « la variation d'un motif unique ». Proust serait d'accord avec Rolland sur ce point, car à partir de la préface de *La Bible d'Amiens* jusqu'à son roman, en passant par *Contre Sainte-Beuve*, Proust insiste toujours sur les mêmes idées d'esthétique et d'art. Or, chez Rolland, il manque « un accent », qu'est « une preuve de l'existence irréductiblement individuelle de l'âme (III. p.761) ». De toute façon, le fragment « Romain Rolland » sert à mettre en relief la conception de l'art de Proust.

Dans *A la recherche de temps perdu*, la musique semble avoir la supériorité sur les autres arts. Ce point de vue vient peut-être de la phrase bien connue : « 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. » (III, pp.762-763) Proust compare son roman avec l'architecture gothique, plus exactement, avec une architecture mobile, puisque le roman concerne le temps. L'ensemble du roman est soutenu par d'innombrables supports et des variations, dont le passage du septuor. C'est dans celui-ci que réapparaissent souvent les épisodes rassemblés par les associations d'idées du narrateur : la réminiscence ressuscitée par la petite madeleine, l'expérience décisive de l'écriture devant les clochers de Martinville et l'appel mystérieux des trois arbres près de Balbec.

Dans le dernier volume *Le Temps retrouvé*, le narrateur sort pour la matinée chez le prince de Guermantes. Et en attendant que le morceau de musique qu'on joue soit achevé, il est dans un petit salon-bibliothèque. Lorsque le roman atteint son point culminant, les moments privilégiés causés par la mémoire involontaire se succèdent : les deux pavés inégaux dans la cour des Guermantes, le bruit de la cuiller sur une assiette, le genre de raideur et d'empesé de la serviette apportent au narrateur le même genre de félicité que lui a donné le goût de la madeleine et l'expérience des clochers. Par cette réminiscence involontaire, le passé et le présent s'unissent, et l'« être » qui renaît en lui commence à vivre en jouissant de l'essence des choses « en dehors du temps ». Le narrateur devient ainsi « un être extra-temporel » qui suscite des félicités ineffables (IV, pp.450-451). Comme l'indique G. Genette, la mémoire involontaire constitue « le fondement même du recours à la métaphore, en vertu de cette équivalence très simple selon quoi la métaphore est à l'art ce que la réminiscence est à la vie,

²⁴ *Cor.*, XLX, p.497. I, p.491. Kazuko Maya *L'« art caché » ou le style de Proust*, pp.23, 301.

rapprochement de deux sensations par le « miracle d'une analogie » »²⁵.

L'impression et la félicité qu'il doit faire apparaître du fond obscur de lui-même, il doit ensuite les rendre lisibles par les mots ; le seul moyen pour la traduction de son cœur, c'est l'utilisation de la « métaphore » (IV, p.468). Cette découverte de la « métaphore » ou le « miracle d'une analogie » se réalise par la réunion de différents temps, différents lieux et différents sens. Et cette scène de la découverte dans le dernier volume, *Le Temps retrouvé*, nous renvoie, de nouveau, au tableau du « Port de Carquethuit ». Appliquant l'idée de Genette, ce tableau dans lequel le narrateur lit la « métaphore » est à l'art, et le septuor de Vinteuil, qui est essentiellement à l'art, appartient, avec beaucoup d'autres expériences rassemblées au nom de la réminiscence, à la vie. Et dans *Le Temps retrouvé*, l'art et la vie, la métaphore et la réminiscence se joignent. Proust jette ainsi un pont arc-en-ciel afin que les parties du roman composent un réseau de résonances profondes.

« Voici un arc-en-ciel de Turner qui commence à briller entre ces deux Rembrandt, en signe de notre réconciliation. Vous entendez : Beethoven se joint à lui. (II, p.850) » De ce point de vue, ces mots du baron de Charlus, dans *Le Côté de Guermantes II*, qui se situent entre le septuor de Vinteuil et le « Port de Carquethuit » dans le roman, sont suggestifs et significatifs. Après avoir attendu très longtemps chez Charlus, le narrateur, ressentant un malaise à l'égard de son attitude un peu curieuse, veut sortir de chez lui. Alors, Charlus lui adresse la parole en montrant le paysage de Turner qui représente l'arc-en-ciel, et qui est accroché au mur. Ils entendent au même moment, *La Symphonie pastorale*, « La Joie après l'orage » de Beethoven, exécutée par des musiciens chez Charlus²⁶. Turner de fait aimait représenter les paysages après l'orage et l'arc-en-ciel. C'est vraiment une œuvre de collaboration ; Turner et Beethoven jouent ensemble pour signifier leur réconciliation.

Pour autant que nous examinions la correspondance et le manuscrit de Proust, cela lui est peut-être égal, pour le modèle du septuor de Vinteuil, qu'il s'agisse de la symphonie ou du quatuor. Ce qui compte, c'est sans nul doute, l'essence des choses qui existe au fond de l'âme du compositeur. La lettre de Proust à Madame Straus semble en témoigner. Vers 1913, Proust qui était bien souffrant, pensait à aller au sanatorium du Docteur Widmer. Il lui a écrit :

Vous êtes-vous abonnée au théâtrophone. Ils ont maintenant les Concerts Touche et je peux dans mon lit être visité par le ruisseau et les oiseaux de la *Symphonie pastorale* dont le pauvre Beethoven ne jouissait pas plus directement que moi puisqu'il était complètement sourd. Il se consolait en tâchant de reproduire le chant des oiseaux qu'il n'entendait plus. A la distance du génie à l'absence de talent, ce sont aussi des symphonies pastorales que je fais à ma manière en peignant ce que je ne peux plus voir !

(Cor., XII, p.110)²⁷

D'après le *Testament d'Heiligenstadt* (1802) de Beethoven, sa surdité remonte à 1796. Au moment de la composition de la *Symphonie pastorale*, il n'entendait plus rien ; il faisait donc,

²⁵ Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », dans *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, p.49.

²⁶ II, p.850. Voir *Ibid.*, p.1816 : D'après la note de la Pléiade, « Dans la *Sixième Symphonie*, « *Pastorale* », en fa majeur de Beethoven, op. 68 (1806-1808), ce mouvement —en fait, le cinquième et dernier— succède aux coups de foudre de l'orage. »

²⁷ Proust s'est abonné au théâtrophone en février 1911. Voir *Cor.*, XII, p.110, note 4 : En février 1913, l'administration du Théâtrophone a commencé à transmettre les concerts et la musique de chambre. Voir aussi, « Théâtres et concerts chez soi » in *La Revue musicale S.I.M.*, 15 février 1913, p.71.

comme l'indique Romain Rolland, chanter les oiseaux dans son esprit²⁸. Si les œuvres des deux artistes, Beethoven et Proust, touchent notre cœur, c'est qu'ils regardent dans le fond de l'âme un monde qui serait mort si on ne le recherchait pas. Ils le regardent et l'écoutent, pour ainsi dire, par la vue et l'ouïe intérieures pour tâcher de le mettre en lumière et de le recréer. Tout art est « *cosa mentale* », après tout.

²⁸ Romain Rolland, *Vie de Beethoven*, Paris, Librairie Hachette, 1914, p.53, p.88, note 1: « Je voudrais [...] exprimer une remarque, qui, je crois, n'a jamais été faite. — On sait qu'à la fin du second morceau de la *Symphonie pastorale*, l'orchestre fait entendre le chant du rossignol, du coucou, et de la caille ; et on peut dire d'ailleurs que la Symphonie presque tout entière est tissée de chants et de murmures de la Nature. Les esthéticiens ont beaucoup disserté sur la question de savoir si l'on devait ou non approuver ces essais de musique imitative. Aucun n'a remarqué que Beethoven n'imitait rien, puisqu'il n'entendait rien : il recréait dans son esprit un monde qui était mort pour lui. [...] Le seul moyen qui lui restât de les entendre, était de les faire chanter en lui. » Comme l'indique Ph. Kolb, Proust a peut-être lu ce livre de Rolland. Voir *Cor.*, XII, p.110, note 5.