



www.comptoir litteraire.com

André Durand présente

le thème de la musique de Vinteuil

dans

‘ ‘À la recherche du temps perdu’ ’
(1913-1927)

roman de Marcel PROUST
(3000 pages)

(la pagination est celle de l'édition de la Pléiade en trois volumes)

Bonne lecture !

La musique était, pour Proust, l'art le plus subtil, le plus universel, le plus sublime. Et, s'il ne pouvait qu'écrire, il affinait sa sensibilité par l'audition sur pianola des compositeurs de son temps. Dans "À la recherche du temps perdu", Marcel se demandait « *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, page 258) et « *Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification.* » (I, page 349). Il « *savait que le souvenir même du piano faussait encore le plan dans lequel il voyait les choses de la musique, que le champ ouvert au musicien n'est pas un clavier mesquin de sept notes, mais un clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu, où seulement çà et là, séparées par d'épaisses ténèbres inexplorées, quelques-unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité, qui le composent, chacune aussi différente des autres qu'un univers d'un autre univers, ont été découvertes par quelques grands artistes qui nous rendent le service, en éveillant en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle*

variété, cache à notre insu cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide et pour du néant.» (I, pages 349-351).

Elle fut une des sources de sensations, d'émotions, les plus riches, une source de métaphores aussi. De nombreux musiciens furent cités.

Mais joua surtout un rôle important le compositeur fictif qu'était Vinteuil, dont Proust lui-même, dans une dédicace de *"Du côté de chez Swann"* à Jacques de Lacretelle en avril 1918, dit qu'il avait plusieurs modèles. Marcel voyait cet ancien professeur de piano des sœurs de sa grand-mère comme un « *triste petit bourgeois bienséant que nous rencontrions au mois de Marie à Combray* » (III, page 261), au « *bourgeoisisme pudibond* » (III, page 720). Il s'était retiré à Montjouvain, près de Combray, avec sa fille, pour laquelle il éprouvait une véritable passion, mais qui, à cause de ses moeurs scandaleuses, lui causait beaucoup de douleur (I, page 147). Cet homme en apparence insignifiant, au contraire d'Elstir, resta fidèle à lui-même, demeura tout à fait digne et pathétique : « *Et la pensée de Swann se porta pour la première fois dans un élan de pitié et de tendresse vers ce Vinteuil, vers ce frère inconnu et sublime qui lui aussi avait dû tant souffrir ; qu'avait pu être sa vie ? au fond de quelles douleurs avait-il puisé cette force de dieu, cette puissance illimitée de créer ?* » (I, page 348). Il ne vécut que pour la musique qu'il composa, qui se distinguait par sa nouveauté (« *L'accent de Vinteuil était séparé de l'accent des autres musiciens par une différence bien plus grande que celle que nous percevons entre la voix de deux personnes, même entre le beuglement et le cri de deux espèces animales.* » [III, page 256]) et commençait à être connue.

Il était en particulier l'auteur d'une *"Sonate en fa dièse"* qui, d'après un passage de *"Jean Santeuil"*, serait en fait la *"Sonate en ré mineur n°1 pour violon et piano, op. 75"* de Saint-Saëns (1885) que Proust trouvait cependant « *médiocre* ». Mais cette musique présenterait aussi des traits de style de Fauré (la *"Sonate en fa dièse"* serait alors sa *"Ballade opus 19 pour piano et orchestre"* [1881]), de Franck (la *"Sonate en fa dièse"* serait alors sa *"Sonate FWV 8 en la majeur"* [1886]) et de Wagner (auraient pu inspirer Proust un prélude de l'opéra *"Lohengrin"* [1850] ou *"L'enchantement du vendredi saint"* dans l'opéra *"Parsifal"* [1882]), et d'un *"Septuor"*, chef-d'œuvre triomphal et complet auprès de tous ses autres essais. Après la mort de Vinteuil, sa fille et son amie, qui, si elle l'avait pervertie et « *peut-être précipité sa mort* » à lui, était cependant, aux yeux du musicien, « *une femme supérieure, au grand cœur* » et fort bien douée pour la musique, avait passé « *des années à débrouiller le grimoire* » qu'il avait laissé, s'était attachée à déchiffrer les notes presque illisibles de ses compositions inédites, à les recopier fidèlement, scrupuleusement, avait ainsi dégagé « *la formule éternellement vraie, à jamais féconde, de cette joie inconnue : l'espérance mystique de l'Ange écarlate du Matin* » (III, pages 262-263), travaillant par là à la révélation et à la gloire posthume de l'homme qui, de son vivant, avait tant souffert par sa faute.

La sonate

Elle fut principalement évoquée dans *"Un amour de Swann"* (deuxième partie de *"Du côté de chez Swann"*). Elle toucha profondément Swann qui l'entendit plusieurs fois tout au long de cette partie, chaque audition faisant évoluer sa relation intime avec la musique qui accompagna aussi les étapes de sa relation tumultueuse avec Odette de Crécy. Elle revint à plusieurs reprises, comme revenait dans la *"Sonate"* et reviendra dans le *"Septuor"*, une « *petite phrase* » qui le fascinait particulièrement car, étant chaque fois la même et pourtant, chaque fois différente, se métamorphosant, elle imitait et recréait les états d'âme les plus incommunicables.

Première apparition de « la petite phrase »

« *L'année précédente, dans une soirée, il [Swann] avait entendu une œuvre musicale exécutée au piano et au violon. D'abord, il n'avait goûté que la qualité matérielle des sons sécrétés par les instruments. Et ç'avait déjà été un grand plaisir quand, au-dessous de la petite ligne du violon, mince, résistante, dense et directrice, il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un clapotement liquide,*

la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune. Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie - il ne savait lui-même - qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines. Peut-être est-ce parce qu'il ne savait pas la musique qu'il avait pu éprouver une impression aussi confuse, une de ces impressions qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inévidentes, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. Une impression de ce genre, pendant un instant, est pour ainsi dire "sine materia". Sans doute les notes que nous entendons alors, tendent déjà, selon leur hauteur et leur quantité, à couvrir devant nos yeux des surfaces de dimensions variées, à tracer des arabesques, à nous donner des sensations de largeur, de ténuité, de stabilité, de caprice. Mais les notes sont évanouies avant que ces sensations soient assez formées en nous pour ne pas être submergées par celles qu'éveillent déjà les notes suivantes ou même simultanées. Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité et de son "fondu" les motifs qui par instants en émergent, à peine discernables, pour plonger aussitôt et disparaître, connus seulement par le plaisir particulier qu'ils donnent, impossibles à décrire, à se rappeler, à nommer, ineffables - si la mémoire, comme un ouvrier qui travaille à établir des fondations durables au milieu des flots, en fabriquant pour nous des fac-similés de ces phrases fugitives, ne nous permettait de les comparer à celles qui leur succèdent et de les différencier. Ainsi, à peine la sensation délicieuse que Swann avait ressentie était-elle expirée, que sa mémoire lui en avait fourni séance tenante une transcription sommaire et provisoire, mais sur laquelle il avait jeté les yeux tandis que le morceau continuait, si bien que, quand la même impression était tout d'un coup revenue, elle n'était déjà plus insaisissable. Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive ; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique. Cette fois il avait distingué nettement une phrase s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores. Elle lui avait proposé aussitôt des voluptés particulières, dont il n'avait jamais eu l'idée avant de l'entendre, dont il sentait que rien autre qu'elle ne pourrait les lui faire connaître, et il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu.

D'un rythme lent elle le dirigeait ici d'abord, puis là, puis ailleurs, vers un bonheur noble, inintelligible et précis. Et tout d'un coup, au point où elle était arrivée et d'où il se préparait à la suivre, après une pause d'un instant, brusquement elle changeait de direction, et d'un mouvement nouveau, plus rapide, menu, mélancolique, incessant et doux, elle l'entraînait avec elle vers des perspectives inconnues. Puis elle disparut. Il souhaita passionnément la revoir une troisième fois. Et elle reparut en effet, mais sans lui parler plus clairement, en lui causant même une volupté moins profonde. Mais, rentré chez lui, il eut besoin d'elle : il était comme un homme dans la vie de qui une passante qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle qui donne à sa propre sensibilité une valeur plus grande, sans qu'il sache seulement s'il pourra revoir jamais celle qu'il aime déjà et dont il ignore jusqu'au nom.

Même cet amour pour une phrase musicale sembla un instant devoir amorcer chez Swann la possibilité d'une sorte de rajeunissement. Depuis si longtemps il avait renoncé à appliquer sa vie à un but idéal et la bornait à la poursuite de satisfactions quotidiennes, qu'il croyait sans jamais se le dire formellement, que cela ne changerait plus jusqu'à sa mort ; bien plus, ne se sentant plus d'idées élevées dans l'esprit, il avait cessé de croire à leur réalité sans pouvoir non plus la nier tout à fait. Aussi avait-il pris l'habitude de se réfugier dans des pensées sans importance qui lui permettaient de laisser de côté le fond des choses. De même qu'il ne se demandait pas s'il n'eût pas mieux fait de ne pas aller dans le monde, mais en revanche savait avec certitude que s'il avait accepté une invitation il devait s'y rendre et que, s'il ne faisait pas de visite après, il lui fallait laisser des cartes, de même dans sa conversation il s'efforçait de ne jamais exprimer avec cœur une opinion intime sur les choses, mais de fournir des détails matériels qui valaient en quelque sorte par eux-mêmes et lui permettaient de ne pas donner sa mesure. Il était extrêmement précis pour une recette de cuisine, pour la date de la naissance ou de la mort d'un peintre, pour la nomenclature de ses œuvres. Parfois malgré tout, il se laissait aller à émettre un jugement sur une oeuvre, sur une manière de comprendre la vie, mais il

donnait alors à ses paroles un ton ironique comme s'il n'adhérait pas tout entier à ce qu'il disait. Or, comme certains valétudinaires chez qui, tout d'un coup, un pays où ils sont arrivés, un régime différent, quelquefois une évolution organique, spontanée et mystérieuse, semblent amener une telle régression de leur mal qu'ils commencent à envisager la possibilité inespérée de commencer sur le tard une vie toute différente, Swann trouvait en lui, dans le souvenir de la phrase qu'il avait entendue, dans certaines sonates qu'il s'était fait jouer, pour voir s'il ne l'y découvrirait pas, la présence d'une de ces réalités invisibles auxquelles il avait cessé de croire et auxquelles, comme si la musique avait eu sur la sécheresse morale dont il souffrait une sorte d'influence élective, il se sentait de nouveau le désir et presque la force de consacrer sa vie. Mais, n'étant pas arrivé à savoir de qui était l'œuvre qu'il avait entendue, il n'avait pu se la procurer et avait fini par l'oublier. Il avait bien rencontré dans la semaine quelques personnes qui se trouvaient comme lui à cette soirée et les avait interrogées ; mais plusieurs étaient arrivées après la musique ou parties avant ; certaines pourtant étaient là pendant qu'on l'exécutait, mais étaient allées causer dans un autre salon, et d'autres, restées à écouter, n'avaient pas entendu plus que les premières. Quant aux maîtres de maison, ils savaient que c'était une œuvre nouvelle que les artistes qu'ils avaient engagés avaient demandé à jouer ; ceux-ci étant partis en tournée, Swann ne put pas en savoir davantage. Il avait bien des amis musiciens, mais tout en se rappelant le plaisir spécial et intraduisible que lui avait fait la phrase, en voyant devant ses yeux les formes qu'elle dessinait, il était pourtant incapable de la leur chanter. Puis il cessa d'y penser.

Or, quelques minutes à peine après que le petit pianiste avait commencé de jouer chez Mme Verdurin, tout d'un coup, après une note haute longuement tenue pendant deux mesures, il vit approcher, s'échappant de sous cette sonorité prolongée et tendue comme un rideau sonore pour cacher le mystère de son incubation, il reconnut, secrète, bruissante et divisée, la phrase aérienne et odorante qu'il aimait. Et elle était si particulière, elle avait un charme si individuel et qu'aucun autre n'aurait pu remplacer, que ce fut pour Swann comme s'il eût rencontré dans un salon ami une personne qu'il avait admirée dans la rue et désespérait de jamais retrouver. À la fin, elle s'éloigna, indicatrice, diligente, parmi les ramifications de son parfum, laissant sur le visage de Swann le reflet de son sourire. Mais maintenant il pouvait demander le nom de son inconnue (on lui dit que c'était l'andante de la "Sonate pour piano et violon" de Vinteuil), il la tenait, il pourrait l'avoir chez lui aussi souvent qu'il voudrait, essayer d'apprendre son langage et son secret. » (I, pages 208-210)

La phrase provoque en Swann un plaisir pur, suscite en lui deux états, qui se succèdent si rapidement qu'on en arrive à les confondre : la sensation musicale qui a quelque chose de physique, d'inexprimable, et le souvenir de cette sensation qui est déjà une abstraction.

Le passage qui va de « L'année précédente » à « amour inconnu » est consacré à l'intérêt, au plaisir qu'a éprouvé Swann à l'audition de la sonate de Vinteuil, à sa tentative pour saisir, cerner, définir, ce plaisir. L'insistance est nette sur le plaisir (« grand plaisir », « plaisir particulier », « sensation délicieuse », « volupté particulière », « amour inconnu »). Proust rendit sensibles les effets sonores de la musique, qu'il est difficile de rendre avec des mots, en recourant à :

- des comparaisons qui relèvent du « dessin », de « l'architecture », de la géométrie, qui tentent d'établir une troisième dimension : « ligne du violon, mince, résistante, dense et directrice » - « la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane... » - « contour » - « surfaces de dimensions variées » - « arabesques » - « largeur » - « ténuité » - « stabilité » - « liquidité » - « fondu » - « étendue » - « groupements symétriques » ;
- des comparaisons avec d'autres sons : « clapotements liquides » (ce qui est quelque peu pléonastique) ;
- des correspondances synesthésiques entre sons et couleurs qui sont tout à fait semblables à celles que Baudelaire a définies dans son sonnet des "Correspondances" ou à celles qu'on trouve chez Nerval ("Fantaisie") : « la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune » - « certaines odeurs de roses ».

On remarque l'importance de la mémoire qui perpétue l'impression, les différentes impressions, et par là produit le plaisir qui, sans elle, n'existerait pas.

Parmi ces différentes sensations, il fait la sélection de celle fournie par une « phrase ».

Dans le passage qui va « D'un rythme lent » à « jusqu'au nom », Proust analyse le bonheur que procure « *la petite phrase* », décrit son mouvement, associe d'emblée la musique et les sentiments. La recherche de « *la petite phrase* » est comparée à une recherche amoureuse, comme le prouvent les mots : « *bonheur* », « *passionnément* », « *volupté* », la comparaison avec la « *passante* ». Cette identification de la phrase à un objet amoureux annonce l'identification qui se fera entre elle et l'amour de Swann pour Odette ; elle deviendra alors « *l'air national de leur amour* ».

Dans le passage qui va de « *Même cet amour* » à « *Puis il cessa d'y penser* », l'amour de la phrase annonce « *une sorte de rajeunissement* » (plus loin, on lit : « *une certaine rénovation, marquée par l'amour de la musique* »). La vie de Swann n'était plus faite que de « *la poursuite de satisfactions quotidiennes* » : mondanités, érudition vaine. La phrase lui proposait un « *but idéal* », lui présentait des « *réalités invisibles auxquelles il avait cessé de croire et auxquelles [...] il se sentait de nouveau le désir et presque la force de consacrer sa vie* ». Mais il n'allait jamais donner sa mesure, il n'allait jamais adhérer complètement à ce qu'il disait : il demeura un dilettante, le cliché négatif de la vie des créateurs (Vinteuil, Elstir). Il abandonna bien vite sa recherche, manquant, encore une fois, de volonté, fuyant devant l'effort, avec une lâcheté qui était aussi celle de Marcel et celle de Proust lui-même. La métaphore des « *valétudinaires* » est intéressante car elle répond à l'état maladif de Proust et de Marcel, aux progrès et régressions de leur maladie, aux espoirs qu'ils eurent de la voir se résorber d'elle-même.

Dans le passage qui va de « *Or, quelques minutes à peine* » à « *son langage et son secret* », réapparaît la phrase que Swann va maintenant pouvoir retenir, connaître, savourer. Ainsi ce « *rajeunissement* » qu'il n'avait pu qu'entrevoir auparavant, il allait maintenant pouvoir le réaliser : la phrase lui ouvrit les portes d'un pays nouveau, celui de son amour pour Odette, pays dans lequel elle allait l'accompagner. Un des effets de la musique fut d'éveiller en lui une émotion vague qui était toute prête à se transformer en une émotion amoureuse. L'autre effet de la musique est d'enrichir cet amour qui risquerait de rester médiocre et de lui prêter son mystère. On remarque les correspondances : « *la phrase aérienne et odorante* » - « *les ramifications de son parfum* ». La métaphore de « *la passante* » trouve ici son prolongement : « *une personne qu'il avait admirée dans la rue et désespérait de jamais retrouver* » - « *son inconnue* » - « *il la tenait* » - « *il pouvait l'avoir chez lui* ». L'amour annoncé par la petite phrase apparaît déjà possessif, jaloux.

Cette expérience fut semblable à celle de la madeleine : toutes deux se produisirent par hasard, donnèrent un plaisir sensuel et firent revenir le passé dans le présent.

Deuxième apparition de « *la petite phrase* »

« *Le pianiste jouait, pour eux deux, la petite phrase de Vinteuil qui était comme l'air national de leur amour. Il commençait par la tenue des trémolos de violon que pendant quelques mesures on entend seuls, occupant tout le premier plan, puis tout d'un coup ils semblaient s'écarter et, comme dans ces tableaux de Pieter de Hooch qu'approfondit le cadre étroit d'une porte entr'ouverte, tout au loin, d'une couleur autre dans le velouté d'une lumière interposée, la petite phrase apparaissait, dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde. Elle passait à plis simples et immortels, distribuant çà et là les dons de sa grâce, avec le même ineffable sourire ; mais Swann y croyait distinguer maintenant du désenchantement. Elle semblait connaître la vanité de ce bonheur dont elle montrait la voie. Dans sa grâce légère, elle avait quelque chose d'accompli, comme le détachement qui succède au regret. Mais peu lui importait, il la considérait moins en elle-même - en ce qu'elle pouvait exprimer pour un musicien qui ignorait l'existence et de lui et d'Odette quand il l'avait composée, et pour tous ceux qui l'entendraient dans des siècles - que comme un gage, un souvenir de son amour qui, même pour les Verdurin, pour le petit pianiste, faisait penser à Odette en même temps qu'à lui, les unissait ; c'était au point que, comme Odette, par caprice, l'en avait prié, il*

avait renoncé à son projet de se faire jouer par un artiste la sonate entière, dont il continua à ne connaître que ce passage. " Qu'avez-vous besoin du reste? lui avait-elle dit. C'est ça notre morceau." Et même, souffrant de songer, au moment où elle passait si proche et pourtant à l'infini, que tandis qu'elle s'adressait à eux, elle ne les connaissait pas, il regrettait presque qu'elle eût une signification, une beauté intrinsèque et fixe, étrangère à eux, comme en des bijoux donnés, ou même en des lettres écrites par une femme aimée, nous en voulons à l'eau de la gemme et aux mots du langage, de ne pas être faits uniquement de l'essence d'une liaison passagère et d'un être particulier. » (I, pages 218-219).

Aux yeux de Swann, au moment où son amour pour Odette commence à la faire souffrir, « *la petite phrase* » semble exprimer un « *désenchantement* ».

Dans le passage qui va de « À son entrée » à « désenchantement », « *la petite phrase* » est vue comme une figure féminine, légère, dansante, irréelle. On remarque une intéressante correspondance entre la musique et la peinture, l'apparition de « *la petite phrase* » au milieu de la sonate étant comparée à la porte entrouverte des tableaux de Pieter de Hooch qui montrent des intérieurs hollandais sombres, différentes pièces en enfilade et, au fond, une ouverture plus lumineuse ; d'où une étude de la gradation entre ombre et lumière, le souci du point de vue, de la perspective, qu'on retrouve aussi d'ailleurs chez Vermeer de Delft, peintre sur lequel travaillait justement Swann. Proust avait une prédilection pour les peintres hollandais, et on retrouve chez lui la même préoccupation du point de vue.

Dans le passage qui va de « Elle semblait connaître » à « être particulier » sont dégagés la signification de « *la petite phrase* », le message qu'elle laisse à Swann. Il en fait le symbole de son amour pour Odette. Il lui donne une existence propre, en dehors du reste de la sonate. Il lui refuse toute autre signification que celle qu'elle a pour lui.

Ainsi, dans cette deuxième apparition de « *la petite phrase* », la tonalité est tout à fait différente de celle qu'elle avait dans la première, où il n'était question que de plaisir, de bonheur, de volupté ; ici, au contraire, s'expriment le désenchantement, le « *détachement qui succède au regret* », le « *souvenir de l'amour* », une annonce de la douleur que, d'ailleurs, elle traduira plus tard.

Troisième apparition de « *la petite phrase* »

« *La petite phrase* continuait à s'associer pour Swann à l'amour qu'il avait pour Odette. Il sentait bien que cet amour, c'était quelque chose qui ne correspondait à rien d'extérieur, de constatable par d'autres que lui ; il se rendait compte que les qualités d'Odette ne justifiaient pas qu'il attachât tant de prix aux moments passés auprès d'elle. Et souvent, quand c'était l'intelligence positive qui régnait seule en Swann, il voulait cesser de sacrifier tant d'intérêts intellectuels et sociaux à ce plaisir imaginaire. Mais *la petite phrase*, dès qu'il l'entendait, savait rendre libre en lui l'espace qui pour elle était nécessaire, les proportions de l'âme de Swann s'en trouvaient changées ; une marge y était réservée à une jouissance qui elle non plus ne correspondait à aucun objet extérieur et qui pourtant, au lieu d'être purement individuelle comme celle de l'amour, s'imposait à Swann comme une réalité supérieure aux choses concrètes. Cette soit d'un charme inconnu, *la petite phrase* l'éveillait en lui, mais ne lui apportait rien de précis pour l'assouvir. De sorte que ces parties de l'âme de Swann où *la petite phrase* avait effacé le souci des intérêts matériels, les considérations humaines et valables pour tous, elle les avait laissées vacantes et en blanc, et il était libre d'y inscrire le nom d'Odette. Puis à ce que l'affection d'Odette pouvait avoir d'un peu court et décevant, *la petite phrase* venait ajouter, amalgamer son essence mystérieuse. À voir le visage de Swann pendant qu'il écoutait la phrase, on aurait dit qu'il était en train d'absorber un anesthésique qui donnait plus d'amplitude à sa respiration. Et le plaisir que lui donnait la musique et qui allait bientôt créer chez lui un véritable besoin, ressemblait en effet, à ces moments-là, au plaisir qu'il aurait eu à expérimenter des parfums, à entrer

en contact avec un monde pour lequel nous ne sommes pas faits, qui nous semble sans forme parce que nos yeux ne le perçoivent pas, sans signification parce qu'il échappe à notre intelligence, que nous n'atteignons que par un seul sens. Grand repos, mystérieuse rénovation pour Swann - pour lui dont les yeux, quoique délicats amateurs de peinture, dont l'esprit, quoique fin observateur de mœurs, portaient à jamais la trace indélébile de la sécheresse de sa vie - de se sentir transformé en une créature étrangère à l'humanité, aveugle, dépourvue de facultés logiques, presque une fantastique licorne, une créature chimérique ne percevant le monde que par l'ouïe. Et comme dans la petite phrase il cherchait cependant un sens où son intelligence ne pouvait descendre, quelle étrange ivresse il avait à dépouiller son âme la plus intérieure de tous les secours du raisonnement et à la faire passer seule dans le couloir, dans le filtre obscur du son ! Il commençait à se rendre compte de tout ce qu'il y avait de douloureux, peut-être même de secrètement inapaisé au fond de la douceur de cette phrase, mais il ne pouvait pas en souffrir. Qu'importait qu'elle lui dit que l'amour est fragile, le sien était si fort ! Il jouait avec la tristesse qu'elle répandait, il la sentait passer sur lui, mais comme une caresse qui rendait plus profond et plus doux le sentiment qu'il avait de son bonheur. » (I, pages 236-238).

« *La petite phrase* » est ici, par sa beauté, le symbole du décalage entre l'amour et la femme qui l'inspire. Elle est « *une réalité supérieure aux choses concrètes* » qui permet encore de s'en contenter, de faire croire qu'on peut s'en contenter.

Quatrième apparition de « la petite phrase »

« *Sous l'agitation des trémolos de violon qui la protégeaient de leur tenue frémissante à deux octaves de là - et comme dans un pays de montagne, derrière l'immobilité apparente et vertigineuse d'une cascade, on aperçoit, deux cents pieds plus bas, la forme minuscule d'une promeneuse - la petite phrase venait d'apparaître, lointaine, gracieuse, protégée par le long déferlement du rideau transparent, incessant, sonore. Et Swann, en son cœur, s'adressa à elle comme à une confidente de son amour, comme à une ami d'Odette qui devrait bien lui dire de ne pas faire attention à ce Forcheville. » (I, page 264).*

Sous une autre métaphore, « *la petite phrase* » est considérée comme la protectrice de l'amour de Swann pour Odette qui est menacé par l'approche d'un rival.

Cinquième apparition de « la petite phrase »

« *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. Et avant que Swann eût eu le temps de comprendre, et de se dire : "C'est la petite phrase de la sonate de Vinteuil, n'écoutez pas !" tous ses souvenirs du temps où Odette était éprise de lui, et qu'il avait réussi jusqu'à ce jour à maintenir invisibles dans les profondeurs de son être, trompés par ce brusque rayon du temps d'amour qu'ils crurent revenu, s'étaient réveillés et, à tire-d'aile, étaient remontés lui chanter éperdument, sans pitié pour son infortune présente, les refrains oubliés du bonheur. [...] Comme si les instrumentistes, beaucoup moins jouaient la petite phrase qu'ils n'exécutaient les rites exigés d'elle pour qu'elle apparût, et procédaient aux incantations nécessaires pour obtenir et prolonger quelques instants le prodige de son évocation, Swann, qui ne pouvait pas plus la voir que si elle avait appartenu à un monde ultra-violet, et qui goûtait comme le rafraîchissement d'une métamorphose dans la cécité momentanée dont il était frappé en approchant d'elle, Swann la sentait présente, comme une déesse protectrice et confidente de son amour, et qui pour pouvoir arriver*

jusqu'à lui devant la foule et l'emmener à l'écart pour lui parler, avait revêtu le déguisement de cette apparence sonore. Et tandis qu'elle passait, légère, apaisante et murmurée comme un parfum, lui disant ce qu'elle avait à lui dire et dont il scrutait tous les mots, regrettant de les voir s'envoler si vite, il faisait involontairement avec les lèvres le mouvement de baiser au passage le corps harmonieux et fuyant. Il ne se sentait plus exilé et seul puisque, elle, qui s'adressait à lui, lui parlait à mi-voix d'Odette. Car il n'avait plus comme autrefois l'impression qu'Odette et lui n'étaient pas connus de la petite phrase. C'est que si souvent elle avait été témoin de leurs joies ! Il est vrai que souvent aussi elle l'avait averti de leur fragilité. Et même, alors que dans ce temps-là il devinait de la souffrance dans son sourire, dans son intonation limpide et désenchantée, aujourd'hui il y trouvait plutôt la grâce d'une résignation presque gaie. De ces chagrins dont elle lui parlait autrefois et qu'il la voyait, sans qu'il fût atteint par eux, entraîner en souriant dans son cours sinueux et rapide, de ces chagrins qui maintenant étaient devenus les siens sans qu'il eût l'espérance d'en être jamais délivré, elle semblait lui dire comme jadis de son bonheur : "Qu'est-ce cela? tout cela n'est rien." Et la pensée de Swann se porta pour la première fois dans un élan de pitié et de tendresse vers ce Vinteuil, vers ce frère inconnu et sublime qui lui aussi avait dû tant souffrir ; qu'avait pu être sa vie? au fond de quelles douleurs avait-il puisé cette force de dieu, cette puissance illimitée de créer? Quand c'était la petite phrase qui parlait de la vanité de ses souffrances, Swann trouvait de la douceur à cette même sagesse qui tout à l'heure pourtant lui avait paru intolérable, quand il croyait la lire dans les visages des indifférents qui considéraient son amour comme une divagation sans importance. C'est que la petite phrase, au contraire, quelque opinion qu'elle pût avoir sur la brève durée de ces états de l'âme, y voyait quelque chose, non pas comme faisaient tous ces gens, de moins sérieux que la vie positive, mais au contraire de si supérieur à elle que seul il valait la peine d'être exprimé. Ces charmes d'une tristesse intime, c'était eux qu'elle essayait d'imiter, de recréer, et jusqu'à leur essence qui est pourtant d'être incommunicables et de sembler frivoles à tout autre qu'à celui qui les éprouve, la petite phrase l'avait captée, rendue visible. Si bien qu'elle faisait confesser leur prix et goûter leur douceur divine, par tous ces mêmes assistants - si seulement ils étaient un peu musiciens - qui ensuite les méconnaîtraient dans la vie, en chaque amour particulier qu'ils verraient naître près d'eux. Sans doute la forme sous laquelle elle les avait codifiés ne pouvait pas se résoudre en raisonnements. Mais depuis plus d'une année que, lui révélant à lui-même bien des richesses de son âme, l'amour de la musique était, pour quelque temps au moins, né en lui, Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification. Quand après la soirée Verdurin, se faisant rejouer la petite phrase, il avait cherché à démêler comment à la façon d'un parfum, d'une caresse, elle le circonvenait, elle l'enveloppait, il s'était rendu compte que c'était au faible écart entre les cinq notes qui la composaient et au rappel constant de deux d'entre elles qu'était due cette impression de douceur rétractée et frileuse ; mais en réalité il savait qu'il raisonnait ainsi non sur la phrase elle-même, mais sur de simples valeurs, substituées pour la commodité de son intelligence à la mystérieuse entité qu'il avait perçue, avant de connaître les Verdurin, à cette soirée où il avait entendu pour la première fois la sonate. Il savait que le souvenir même du piano faussait encore le plan dans lequel il voyait les choses de la musique, que le champ ouvert au musicien n'est pas un clavier mesquin de sept notes, mais un clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu, où seulement çà et là, séparées par d'épaisses ténèbres inexplorées, quelques-unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité, qui le composent, chacune aussi différente des autres qu'un univers d'un autre univers, ont été découvertes par quelques grands artistes qui nous rendent le service, en éveillant en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle variété, cache à notre insu cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide et pour du néant. Vinteuil avait été l'un de ces musiciens. En sa petite phrase, quoiqu'elle présentât à la raison une surface obscure, on sentait un contenu si consistant, si explicite, auquel elle donnait une force si nouvelle, si originale, que ceux qui l'avaient entendue la conservaient en eux de plain-pied avec les idées de l'intelligence. Swann s'y reportait comme à une conception de l'amour et du bonheur dont immédiatement il savait aussi bien en quoi elle était particulière, qu'il le savait pour "la Princesse de Cièves", ou pour "René",

quand leur nom se présentait à sa mémoire. Même quand il ne pensait pas à la petite phrase, elle existait latente dans son esprit au même titre que certaines autres notions sans équivalent, comme la notion de lumière, de son, de relief, de volupté physique, qui sont les riches possessions dont se diversifie et se pare notre domaine intérieur. Peut-être les perdrons-nous, peut-être s'effaceront-elles, si nous retournons au néant. Mais tant que nous vivons, nous ne pouvons pas plus faire que nous ne les ayons connues que nous ne le pouvons pour quelque objet réel, que nous ne le pouvons par exemple douter de la lumière de la lampe qu'on allume devant les objets métamorphosés de notre chambre d'où s'est échappé jusqu'au souvenir de l'obscurité. Par là, la phrase de Vinteuil avait, comme tel thème de "Tristan" par exemple, qui nous représente aussi une certaine acquisition sentimentale, épousé notre condition mortelle, pris quelque chose d'humain qui était assez touchant. Son sort était lié à l'avenir, à la réalité de notre âme dont elle était un des ornements les plus particuliers, les mieux différenciés. Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable.

Swann n'avait donc pas tort de croire que la phrase de la sonate existât réellement. Certes, humaine à ce point de vue, elle appartenait pourtant à un ordre de créatures surnaturelles et que nous n'avons jamais vues, mais que malgré cela nous reconnaissons avec ravissement quand quelque explorateur de l'invisible arrive à en capter une, à l'amener, du monde divin où il a accès, briller quelques instants au-dessus du nôtre. C'est ce que Vinteuil avait fait pour la petite phrase. Swann sentait que le compositeur s'était contenté, avec ses instruments de musique, de la dévoiler, de la rendre visible, d'en suivre et d'en respecter le dessin d'une main si tendre, si prudente, si délicate et si sûre que le son s'altérait à tout moment, s'estompant pour indiquer une ombre, revivifié quand il lui fallait suivre à la piste un plus hardi contour. Et une preuve que Swann ne se trompait pas quand il croyait à l'existence réelle de cette phrase, c'est que tout amateur un peu fin se fût tout de suite aperçu de l'imposture, si Vinteuil, ayant eu moins de puissance pour en voir et en rendre les formes, avait cherché à dissimuler, en ajoutant çà et là des traits de son cru, les lacunes de sa vision ou les défaillances de sa main.

Elle avait disparu. Swann savait qu'elle reparaitrait à la fin du dernier mouvement, après tout un long morceau que le pianiste de Mme Verdurin sautait toujours. Il y avait là d'admirables idées que Swann n'avait pas distinguées à la première audition et qu'il percevait maintenant, comme si elles se fussent, dans le vestiaire de sa mémoire, débarrassées du déguisement uniforme de la nouveauté. Swann écoutait tous les thèmes épars qui entreraient dans la composition de la phrase, comme les prémisses dans la conclusion nécessaire, il assistait à sa genèse. "Ô audace aussi géniale peut-être, se disait-il, que celle d'un Lavoisier, d'un Ampère, l'audace d'un Vinteuil expérimentant, découvrant les lois secrètes d'une force inconnue, menant à travers l'inexploré, vers le seul but possible, l'attelage invisible auquel il se fie et qu'il n'apercevra jamais !" 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 reste, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux : cette sonate. Est-ce un oiseau, est-ce l'âme incomplète encore de la petite phrase, est-ce une fée, cet être invisible et gémissant dont le piano ensuite redisait tendrement la plainte ? Ses cris étaient si soudains que le violoniste devait se précipiter sur son archet pour les recueillir. Merveilleux oiseau ! le violoniste semblait vouloir le charmer, l'appivoiser, le capter. Déjà il avait passé dans son âme, déjà la petite phrase évoquée agitait comme celui d'un médium le corps vraiment possédé du violoniste. Swann savait qu'elle allait parler une fois encore. Et il s'était si bien dédoublé que l'attente de l'instant imminent où il allait se retrouver en face d'elle le secoua d'un de ces sanglots qu'un beau vers ou une triste nouvelle provoquent en nous, non pas quand nous sommes seuls, mais si nous les

apprenons à des amis en qui nous nous apercevons comme un autre dont l'émotion probable les attendrit. Elle reparut, mais cette fois pour se suspendre dans l'air et se jouer un instant seulement, comme immobile, et pour expirer après. Aussi Swann ne perdait-il rien du temps si court où elle se prorogeait. Elle était encore là comme une bulle irisée qui se soutient. Tel un arc-en-ciel, dont l'éclat faiblit, s'abaisse, puis se relève et, avant de s'éteindre, s'exalte un moment comme il n'avait pas encore fait : aux deux couleurs qu'elle avait jusque-là laissé paraître, elle ajouta d'autres cordes diaprées, toutes celles du prisme, et les fit chanter. Swann n'osait pas bouger et aurait voulu faire tenir tranquilles aussi les autres personnes, comme si le moindre mouvement avait pu compromettre le prestige surnaturel, délicieux et fragile qui était si près de s'évanouir. Personne, à dire vrai, ne songeait à parler. La parole ineffable d'un seul absent, peut-être d'un mort (Swann ne savait pas si Vinteuil vivait encore), s'exhalant au-dessus des rites de ces officiants, suffisait à tenir en échec l'attention de trois cents personnes, et faisait de cette estrade où une âme était ainsi évoquée un des plus nobles autels où pût s'accomplir une cérémonie surnaturelle. De sorte que, quand la phrase se fut enfin défaite, flottant en lambeaux dans les motifs suivants qui déjà avaient pris sa place, si Swann au premier instant fut irrité de voir la comtesse de Monteriender, célèbre par ses naïvetés, se pencher vers lui pour lui confier ses impressions avant même que la sonate fût finie, il 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. Émerveillée par la virtuosité des exécutants, la comtesse s'écria en s'adressant à Swann : "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 ! » (I, pages 344-353).

Ce fut au cours de la soirée chez Mme de Saint-Euverte que Swann entendit de nouveau la sonate de Vinteuil et c'est à cet endroit du livre que sa description fut la plus significative. La « *petite phrase de la sonate de Vinteuil* » joua alors le rôle le plus important dans sa vie car tout se révéla à lui pendant qu'il l'écoutait.

Dans le passage qui va de « Comme si les instrumentistes » à « le corps harmonieux et fuyant », on constate d'abord que, comme, quand la sonate commença, Swann n'était pas prêt à entendre « *la petite phrase de la sonate de Vinteuil* », elle le surprit car il craignait le rappel des vicissitudes de sa relation avec Odette, qu'il revit alors : ses moments de bonheur mais aussi sa jalousie et son impuissance à se l'attacher. Il constatait dans la musique la présence d'une continuité et d'une stabilité dont il n'avait pas joui dans son amour pour elle. Le retour de « *la petite phrase* » est vu comme une cérémonie magique, un ensemble de mots concourant à produire cet effet : « rites » - « incantation » - « évocation » - « métamorphoser » - « déesse protectrice » - « déguisement ». Apparaissent d'autres correspondances : la phrase musicale est comparée à une femme (« *la passante* » de la première apparition), d'où « *le mouvement de baiser au passage le corps harmonieux et fuyant* » ; à un « monde ultra-violet » ; elle est « *apaisante et murmurée comme un parfum* ».

Dans le passage qui va de « Il ne se sentait plus exilé » à « se résoudre en raisonnements », Swann comprit le message de purification, de résignation apaisée que contenait « *la petite phrase* » qui, personnifiée, avait connu son amour pour Odette, et, maintenant, connaissait sa souffrance, qui les magnifiait comme quelque chose de « *si supérieur* » à « *la vie positive* » (« la vie quotidienne ») et qui seule « *valait la peine d'être exprimé* ». S'imposent à lui l'idée que, pour rendre aussi bien la douleur, il avait fallu que Vinteuil lui-même ait beaucoup souffert (idée confirmée par ce qu'on sait déjà de ce qu'il éprouva devant les débordements de sa fille), l'idée romantique que la véritable création est inséparable de souffrance (« *La souffrance est la meilleure chose que l'on puisse rencontrer* », elle « *va plus loin en psychologie que la psychologie* » [III, page 419]), qu'elle offre un point de vue dominant qui permet de mesurer l'amour et l'être aimé, qui possède un pouvoir d'approfondissement, thème qui parcourt « *La prisonnière* » et « *Albertine disparue* ».

Dans le passage qui va de « Mais depuis plus d'une année » à « peut-être de moins probable », est émise l'idée générale que « *les motifs musicaux* » sont de « *véritables idées* » qui appartiennent à un autre monde que celui de l'intelligence, mais sont « *de plain-pied avec les idées de l'intelligence* » ; l'idée que la sensation, si elle est différente de l'intelligence, est aussi importante qu'elle (notion essentielle chez Proust, qui va de pair avec celle de la mémoire volontaire et de la mémoire involontaire). Puis le romancier procéda à une véritable étude musicologique pour essayer de découvrir le secret de l'effet qu'avait sur Swann « *la petite phrase* ». Mais elle est une « *mystérieuse entité* » qui ne s'inscrit pas sur « *un clavier mesquin de sept notes* » mais sur « *un clavier incommensurable* » : n'a-t-on pas là une définition possible du but poursuivi par Proust dans « *À la recherche du temps perdu* » ? n'y joue-t-il pas lui aussi sur « *un clavier incommensurable* » ? ne prétendait-il pas être, lui aussi, un de ces « *grands artistes qui nous rendent le service, en éveillant en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle variété, cache à notre insu cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide et pour du néant* » ? Ce « *néant* » apparaît encore à la fin du passage quand est envisagée une absence d'au-delà, de transcendance, une absurdité de la condition humaine, où demeure comme seule valeur véritable « *ces phrases musicales* », « *ces captives divines* », en lesquelles on peut voir l'art en général, Proust annonçant ici Malraux.

Dans le passage qui va de « Swann n'avait donc pas tort » à « les défaillances de sa main », l'idée de l'existence réelle, indépendante, de la phrase fait de Vinteuil son simple découvreur (la comparaison avec l'« *explorateur* » qui est poursuivie avec persévérance), son simple traducteur. Il y a là une définition du rôle de l'artiste qui fait de lui le serviteur d'une réalité surnaturelle qu'il doit présenter aux êtres humains, idée classique qu'on trouvait déjà chez les poètes de la Pléiade, Hugo, Baudelaire, Rimbaud, etc.

Dans le passage final, Swann fait la découverte passionnée du reste de la sonate où il voit, à la suite de « *la petite phrase* », se succéder tout un monde d'idées musicales qui vont s'unir pour la produire à nouveau. Il revient encore sur Vinteuil à travers lequel il exalte le rôle du créateur inconscient de ce qu'il révèle. Le dialogue « *entre le piano et le violon* » est décrit comme une genèse, avec une remarquable ferveur poétique. Swann attend, écoute, suit, « *la petite phrase* » avec une concentration passionnée, avec une tension, avec un enchantement (que rendent les comparaisons expressives : la possession d'un « *médium* », la « *bulle irisée* », le déploiement d'un « *arc-en-ciel* », le caractère cérémoniel : « *rites* », « *officiants* », « *autels* », « *cérémonie surnaturelle* »), qu'il voudrait pouvoir maintenir, mais qui sont rompus par une brutale et comique retombée dans la réalité et la peinture de mœurs ironique. Cependant, les derniers mots de la comtesse ne sont pas indifférents : les « *tables tournantes* » dont se servait le spiritisme, à la mode à la fin du XIXe siècle, renvoyant au « *médium* » et aux « *rites des officiants* ».

Dans ce texte, Proust exposa sa vision intime de la musique. Pour lui le thème musical est une véritable idée qu'exprime le compositeur et permet l'accès à un univers éternel inaccessible à l'intelligence mais bien réel, celui de l'art qui dure contrairement à l'amour, Swann comprenant donc enfin que le sien ne renaîtrait jamais. Cette idéalisation esthétique est très importante dans l'univers proustien.

Sixième apparition de « la petite phrase »

« *Mme Swann se mettait au piano [...] Ce fut un de ces jours-là qu'il lui arriva de me jouer la partie de la Sonate de Vinteuil où se trouve la petite phrase que Swann avait tant aimée. [...] Je n'avais encore jusqu'à ce jour rien entendu de cette Sonate, et là où Swann et sa femme voyaient une phrase distincte, celle-ci était aussi loin de ma perception claire qu'un nom qu'on cherche à se rappeler et à la place duquel on ne trouve que du néant, un néant d'où une heure plus tard, sans qu'on y pense, s'élançeront d'elles-mêmes, en un seul bond, les syllabes d'abord vainement sollicitées. Et non*

seulement on ne retient pas tout de suite les œuvres vraiment rares, mais même au sein de chacune de ces œuvres-là, et cela m'arriva pour la Sonate de Vinteuil, ce sont les parties les moins précieuses qu'on perçoit d'abord. De sorte que je ne me trompais pas seulement en pensant que l'œuvre ne me réservait plus rien (ce qui fit que je restai longtemps sans chercher à l'entendre) du moment que Mme Swann m'en avait joué la phrase la plus fameuse (j'étais aussi stupide en cela que ceux qui n'espèrent plus éprouver de surprise devant Saint-Marc de Venise parce que la photographie leur a appris la forme de ses dômes). Mais bien plus, même quand j'eus écouté la Sonate d'un bout à l'autre, elle me resta presque tout entière invisible, comme un monument dont la distance ou la brume ne laissent apercevoir que de faibles parties. De là, la mélancolie qui s'attache à la connaissance de tels ouvrages, comme de tout ce qui se réalise dans le temps. Quand ce qui est le plus caché dans la Sonate de Vinteuil se découvrit à moi, déjà, entraîné par l'habitude hors des prises de ma sensibilité, ce que j'avais distingué, préféré tout d'abord, commençait à m'échapper, à me fuir. Pour n'avoir pu aimer qu'en des temps successifs tout ce que m'apportait cette Sonate, je ne la possédai jamais tout entière : elle ressemblait à la vie. Mais, moins décevants que la vie, ces grands chefs-d'œuvre ne commencent pas par nous donner ce qu'ils ont de meilleur. Dans la Sonate de Vinteuil, les beautés qu'on découvre le plus tôt sont aussi celles dont on se fatigue le plus vite, et pour la même raison sans doute, qui est qu'elles diffèrent moins de ce qu'on connaissait déjà. Mais quand celles-là se sont éloignées, il nous reste à aimer telle phrase que son ordre, trop nouveau pour offrir à notre esprit rien que confusion, nous avait rendue indiscernable et gardée intacte ; alors, elle devant qui nous passions tous les jours sans le savoir et qui s'était réservée, qui par le pouvoir de sa seule beauté était devenue invisible et restée inconnue, elle vient à nous la dernière. Mais nous la quitterons aussi en dernier. Et nous l'aimerons plus longtemps que les autres, parce que nous aurons mis plus longtemps à l'aimer. Ce temps du reste qu'il faut à un individu - comme il me le fallut à moi à l'égard de cette Sonate - pour pénétrer une œuvre un peu profonde, n'est que le raccourci et comme le symbole des années, des siècles parfois, qui s'écoulaient avant que le public puisse aimer un chef-d'œuvre vraiment nouveau. [...]

Si je ne compris pas la Sonate, je fus ravi d'entendre jouer Mme Swann. Son toucher me paraissait, comme son peignoir, comme le parfum de son escalier, comme ses manteaux, comme ses chrysanthèmes, faire partie d'un tout individuel et mystérieux, dans un monde infiniment supérieur à celui où la raison peut analyser le talent. "N'est-ce pas que c'est beau, cette Sonate de Vinteuil?" me dit Swann. Le moment où il fait nuit sous les arbres, où les arpèges du violon font tomber la fraîcheur. Avouez que c'est bien joli ; il y a là tout le côté statique du clair de lune, qui est le côté essentiel. Ce n'est pas extraordinaire qu'une cure de lumière comme celle que suit ma femme agisse sur les muscles, puisque le clair de lune empêche les feuilles de bouger. C'est cela qui est si bien peint dans cette petite phrase, c'est le Bois de Boulogne tombé en catalepsie. Au bord de la mer c'est encore plus frappant, parce qu'il y a les réponses faibles des vagues que naturellement on entend très bien puisque le reste ne peut pas remuer. À Paris c'est le contraire ; c'est tout au plus si on remarque ces lueurs insolites sur les monuments, ce ciel éclairé comme par un incendie sans couleurs et sans danger, cette espèce d'immense fait divers deviné. Mais dans la petite phrase de Vinteuil, et du reste dans toute la Sonate, ce n'est pas cela, cela se passe au Bois, dans le gruppetto on entend distinctement la voix de quelqu'un qui dit : "On pourrait presque lire son journal." Ces paroles de Swann auraient pu fausser, pour plus tard, ma compréhension de la Sonate, la musique étant trop peu exclusive pour écarter absolument ce qu'on nous suggère d'y trouver. Mais je compris par d'autres propos de lui que ces feuillages nocturnes étaient tout simplement ceux sous l'épaisseur desquels, dans maint restaurant des environs de Paris, il avait entendu, bien des soirs, la petite phrase. Au lieu du sens profond qu'il lui avait si souvent demandé, ce qu'elle rapportait à Swann, c'était ces feuillages rangés, enroulés, peints autour d'elle (et qu'elle lui donnait le désir de revoir parce qu'elle lui semblait leur être intérieure comme une âme), c'était tout un printemps dont il n'avait pu jouir autrefois, n'ayant pas, fiévreux et chagrin comme il était alors, assez de bien-être pour cela, et que comme on fait, pour un malade, des bonnes choses qu'il n'a pu manger) elle lui avait gardé. Les charmes que lui avaient fait éprouver certaines nuits dans le Bois et sur lesquels la Sonate de Vinteuil pouvait le renseigner, il n'aurait pu à leur sujet interroger Odette qui pourtant l'accompagnait comme la petite phrase. Mais Odette était seulement à côté de lui alors (non en lui comme le motif de

Vinteuil), ne voyant donc point - Odette eût-elle été mille fois plus compréhensive - ce qui, pour nul de nous (du moins j'ai cru longtemps que cette règle ne souffrait pas d'exceptions) ne peut s'extérioriser. "C'est au fond assez joli, n'est-ce pas, dit Swann, que le son puisse refléter, comme l'eau, comme une glace. Et remarquez que la phrase de Vinteuil ne me montre que tout ce à quoi je ne faisais pas attention à cette époque. De mes soucis, de mes amours de ce temps-là, elle ne me rappelle plus rien, elle a fait l'échange. - Charles, il semble que ce n'est pas très aimable pour moi tout ce vous me dites là. - Pas aimable ! Les femmes sont magnifiques ! Je voulais dire simplement à ce jeune homme que ce que la musique montre - du moins à moi - ce n'est pas du tout la "Volonté en soi" et la "Synthèse de l'infini", mais, par exemple, le père Verdurin en redingote dans le *Palmarium* du Jardin d'Acclimatation. Mille fois, sans sortir de ce salon, cette petite phrase m'a emmené dîner à Armenonville avec elle.» (I, pages 529-534).

Dans ce passage, où pour la première fois on voit Marcel s'exprimer sur la sonate, s'opposent son incompréhension, qu'il essaya de justifier, de cette musique (comme le déchirent d'abord l'écrivain Bergotte et la Berma), et l'adhésion de Swann, pour qui elle est liée à sa existence personnelle.

Si Marcel avait pu avoir d'abord une conception détachée de la musique de Vinteuil, elle joua aussi un rôle immense dans sa vie, car ce fut en en parlant à Albertine, à qui il fit jouer au pianola les passages qui lui étaient les plus chers, qu'il découvrit qu'elle était la grande amie de la fille du musicien. Et cette musique l'aida à voir l'univers avec d'autres yeux, à descendre en lui-même, à y trouver du nouveau.

Autre perception de la sonate

« Profitant de ce que j'étais encore seul, et fermant à demi les rideaux pour que le soleil ne m'empêchât pas de lire les notes, je m'assis au piano et ouvris au hasard la Sonate de Vinteuil qui y était posée, et je me mis à jouer ; parce que l'arrivée d'Albertine était encore un peu éloignée, mais en revanche tout à fait certaine, j'avais à la fois du temps et de la tranquillité d'esprit. Baigné dans l'attente pleine de sécurité de son retour avec Françoise et la confiance en sa docilité comme dans la béatitude d'une lumière intérieure aussi réchauffante que celle du dehors, je pouvais disposer de ma pensée, la détacher un moment d'Albertine, l'appliquer à la Sonate. Même en celle-ci, je ne m'attachai pas à remarquer combien la combinaison du motif voluptueux et du motif anxieux répondait davantage maintenant à mon amour pour Albertine, duquel la jalousie avait été si longtemps absente que j'avais pu confesser à Swann mon ignorance de ce sentiment. Non, prenant la Sonate à un autre point de vue, la regardant en soi-même comme l'œuvre d'un grand artiste, j'étais ramené par le flot sonore vers les jours de Combray - je ne veux pas dire de Montjouvain et du côté de Méséglise, mais des promenades du côté de Guermantes - où j'avais moi-même désiré d'être un artiste. En abandonnant, en fait, cette ambition, avais-je renoncé à quelque chose de réel? La vie pouvait-elle me consoler de l'art? y avait-il dans l'art une réalité plus profonde où notre personnalité véritable trouve une expression que ne lui donnent pas les actions de la vie? Chaque grand artiste semble, en effet, si différent des autres, et nous donne tant cette sensation de l'individualité que nous cherchons en vain dans l'existence quotidienne ! Au moment où je pensais cela, une mesure de la Sonate me frappa, mesure que je connaissais bien pourtant, mais parfois l'attention éclaire différemment des choses connues pourtant depuis longtemps et où nous remarquons ce que nous n'y avons jamais vu. En jouant cette mesure, et bien que Vinteuil fût là en train d'exprimer un rêve qui fût resté tout à fait étranger à Wagner, je ne pus m'empêcher de murmurer : "Tristan" avec le sourire qu'a l'ami d'une famille retrouvant quelque chose de l'aïeul dans une intonation, un geste du petit-fils qui ne l'a pas connu. Et comme on regarde alors une photographie qui permet de préciser la ressemblance, par-dessus la Sonate de Vinteuil j'installai sur le pupitre la partition de "Tristan" [...]

La musique, bien différente en cela de la société d'Albertine, m'aidait à descendre en moi-même, à y découvrir du nouveau : la variété que j'avais en vain cherchée dans la vie, dans le voyage, dont pourtant la nostalgie m'était donnée par ce flot sonore qui faisait mourir à côté de moi ses vagues ensoleillées. Diversité double. Comme le spectre extériorise pour nous la composition de la lumière, l'harmonie d'un Wagner, la couleur d'un Elstir nous permettent de connaître cette essence qualitative des sensations d'un autre où l'amour pour un autre être ne nous fait pas pénétrer. Puis, diversité au sein de l'œuvre même, par le seul moyen qu'il y a d'être effectivement divers : réunir diverses individualités.» (III, pages 158-159).

Comme la sonate était, pour Swann, liée à son amour pour Odette, pour Marcel aussi elle répondait à son amour pour Albertine, amour dont la jalousie avait longtemps été absente. Mais prévalait en fait le retour sur son passé qu'elle lui permettait, sur ses promenades de Combray comme sur ses velléités d'artiste. D'où une réflexion sur l'art.

« Quand la petite phrase, avant de disparaître tout à fait, se défit en ses divers éléments où elle flotta encore un instant éparpillée, ce ne fut pas pour moi, comme pour Swann, une messagère d'Albertine qui disparaissait. Ce n'était pas tout à fait les mêmes associations d'idées chez moi que chez Swann que la petite phrase avait éveillées. J'avais surtout été sensible à l'élaboration, aux essais, aux reprises, au "devenir" d'une phrase qui se faisait durant la sonate comme cet amour s'était fait durant ma vie. Et maintenant, sachant combien chaque jour un élément de plus de mon amour s'en allait, le côté jalousie, puis tel autre, revenant en somme, peu à peu dans un vague souvenir à la faible amorce du début, c'était mon amour qu'il me semblait, en la petite phrase éparpillée, voir se désagrèger devant moi. » (III, pages 559-560).

Si Marcel eut pour « la petite phrase » d'abord un intérêt intellectuel, technique, il vit dans sa désagrégation finale une image de la désagrégation de son amour.

Le septuor

Première audition du septuor

« Or à ce moment, je fus précisément favorisé d'une telle apparition magique. [...] Je me reconnus, au milieu de cette musique nouvelle pour moi, en pleine sonate de Vinteuil ; et, plus merveilleuse qu'une adolescente, la petite phrase, enveloppée, harnachée d'argent, toute ruisselante de sonorités brillantes, légères et douces comme des écharpes, vint à moi, reconnaissable sous ces parures nouvelles. Ma joie de l'avoir retrouvée s'accroissait de l'accent si amicalement connu qu'elle prenait pour s'adresser à moi, si persuasif, si simple, non sans laisser éclater pourtant cette beauté chatoyante dont elle resplendissait. Sa signification, d'ailleurs, n'était cette fois que de montrer le chemin et qui n'était pas celui de la Sonate, car c'était une œuvre inédite de Vinteuil, où il s'était seulement amusé, par une allusion que justifiait à cet endroit un mot du programme, qu'on aurait dû avoir en même temps sous les yeux, à y faire apparaître un instant la petite phrase. À peine rappelée ainsi, elle disparut et je me retrouvai dans un monde inconnu ; mais je savais maintenant, et tout ne cessa plus de me confirmer, que ce monde était un de ceux que je n'avais même pu concevoir que Vinteuil eût créés, car quand, fatigué de la Sonate, qui était un univers épuisé pour moi, j'essayais d'en imaginer d'autres aussi beaux mais différents, je faisais seulement comme ces poètes qui remplissent leur prétendu Paradis de prairies, de fleurs, de rivières qui font double emploi avec celles de la Terre. Ce qui était devant moi me faisait éprouver autant de joie qu'aurait fait la Sonate si je ne l'avais pas connue ; par conséquent, en étant aussi beau, était autre. Tandis que la Sonate s'ouvrait sur une aube liliale et champêtre, divisant sa candeur légère mais pour suspendre à l'emmêlement léger et pourtant consistant d'un berceau rustique de chèvrefeuilles sur des géraniums blancs, c'était

sur des surfaces unies et planes comme celles de la mer que, par un matin d'orage, commençait, au milieu d'un aigre silence, dans un vide infini, l'œuvre nouvelle, et c'est dans un rose d'aurore que, pour se construire progressivement devant moi, cet univers inconnu était tiré du silence et de la nuit. Ce rouge si nouveau, si absent de la tendre, champêtre et candide Sonate, teignait tout le ciel, comme l'aurore, d'un espoir mystérieux. Et un chant perçait déjà l'air, chant de sept notes, mais le plus inconnu, le plus différent de tout ce que j'eusse jamais imaginé, à la fois ineffable et criard, non plus roucoulement de colombe comme dans la Sonate, mais déchirant l'air, aussi vif que la nuance écarlate dans laquelle le début était noyé, quelque chose comme un mystique chant du coq, un appel, ineffable mais suraigu, de l'éternel matin. L'atmosphère froide, lavée de pluie, électrique - d'une qualité si différente, à des pressions tout autres, dans un monde si éloigné de celui, virginal et meublé de végétaux, de la Sonate - changeait à tout instant, effaçant la promesse empourprée de l'Aurore. À midi pourtant, dans un ensoleillement brûlant et passager, elle semblait s'accomplir en un bonheur lourd, villageois et presque rustique, où la titubation de cloches retentissantes et déchaînées (pareilles à celles qui incendiaient de chaleur la place de l'église à Combray, et que Vinteuil, qui avait dû souvent les entendre, avait peut-être trouvées à ce moment-là dans sa mémoire comme une couleur qu'on a à portée de sa main sur une palette) semblait matérialiser la plus épaisse joie. À vrai dire, esthétiquement ce motif de joie ne me plaisait pas ; je le trouvais presque laid, le rythme s'en traînait si péniblement à terre qu'on aurait pu imiter presque tout l'essentiel, rien qu'avec des bruits en frappant d'une certaine manière des baguettes sur une table. Il me semblait que Vinteuil avait manqué là d'inspiration, et en conséquence, je manquai aussi là un peu de force d'attention. [...] Mais bien vite, le motif triomphant des cloches ayant été chassé, dispersé par d'autres, je fus repris par cette musique ; et je me rendais compte que si, au sein de ce septuor, des éléments différents s'exposaient tour à tour pour se combiner à la fin, de même, sa Sonate, et comme je le sus plus tard, ses autres œuvres, n'avaient toutes été, par rapport à ce septuor, que de timides essais délicieux mais bien frêles, auprès du chef-d'œuvre triomphal et complet qui m'était en ce moment révélé. [...] Je fus caressé au passage par une tendre phrase familiale et domestique du septuor. Peut-être - tant tout s'entre-croise et se superpose dans notre vie intérieure - avait-elle été inspirée à Vinteuil par le sommeil de sa fille - de sa fille, cause aujourd'hui de tous mes troubles - quand il enveloppait de sa douceur, dans les paisibles soirées, le travail du musicien, cette phrase qui me calma tant par le même moelleux arrière-plan de silence qui pacifie certaines rêveries de Schumann, durant lesquelles, même quand "le Poète parle", on devine que "l'enfant dort". [...] J'essayai de chasser la pensée de mon amie pour ne plus songer qu'au musicien. Aussi bien semblait-il être là. On aurait dit que, réincarné, l'auteur vivait à jamais dans sa musique ; on sentait la joie avec laquelle il choisissait la couleur de tel timbre, l'assortissait aux autres. Car à des dons plus profonds, Vinteuil joignait celui que peu de musiciens, et même peu de peintres ont possédé, d'user de couleurs non seulement si stables mais si personnelles que, pas plus que le temps n'altère leur fraîcheur, les élèves qui imitent celui qui les a trouvées, et les maîtres mêmes qui le dépassent, ne font pâlir leur originalité. La révolution que leur apparition a accomplie ne voit pas ses résultats s'assimiler anonymement aux époques suivantes ; elle se déchaîne, elle éclate à nouveau, et seulement quand on rejoue les œuvres du novateur à perpétuité. Chaque timbre se soulignait d'une couleur que toutes les règles du monde, apprises par les musiciens les plus savants ne pourraient pas imiter, en sorte que Vinteuil, quoique venu à son heure et fixé à son rang dans l'évolution musicale, le quitterait toujours pour venir prendre la tête dès qu'on jouerait une de ses productions, qui devrait de paraître éclore après celle de musiciens plus récents, à ce caractère, en apparence contradictoire et en effet trompeur, de durable nouveauté. Une page symphonique de Vinteuil, connue déjà au piano et qu'on entendait à l'orchestre, comme un rayon de jour d'été que le prisme de la fenêtre décompose avant son entrée dans une salle à manger obscure, dévoilait comme un trésor insoupçonné et multicolore toutes les pierreries des "Mille et une Nuits". Mais comment comparer à cet immobile éblouissement de la lumière ce qui était vie, mouvement perpétuel et heureux ? Ce Vinteuil que j'avais connu si timide et si triste, avait, quand il fallait choisir un timbre, lui en unir un autre, des audaces, et, dans tout le sens du mot, un bonheur sur lequel l'audition d'une œuvre de lui ne laissait aucun doute. La joie que lui avaient causée telles sonorités, les forces accrues qu'elle lui avait données pour en découvrir d'autres, menaient encore l'auditeur de trouvaille en trouvaille, ou plutôt c'était le créateur qui le

conduisait lui-même, puisant dans les couleurs qu'il venait de trouver une joie éperdue qui lui donnait la puissance de découvrir, de se jeter sur celles qu'elles semblaient appeler, ravi, tressaillant comme au choc d'une étincelle quand le sublime naissait de lui-même de la rencontre des cuivres, haletant, grisé, affolé, vertigineux, tandis qu'il peignait sa grande fresque musicale, comme Michel-Ange attaché à son échelle et lançant, la tête en bas, de tumultueux coups de brosse au plafond de la chapelle Sixtine. Vinteuil était mort depuis nombre d'années ; mais, au milieu de ces instruments qu'il avait aimés, il lui avait été donné de poursuivre, pour un temps illimité, une part au moins de sa vie. De sa vie d'homme seulement? Si l'art n'était vraiment qu'un prolongement de la vie, valait-il de lui rien sacrifier? N'était-il pas aussi irréel qu'elle-même? À mieux écouter ce septuor, je ne le pouvais pas penser. Sans doute le rougeoyant septuor différait singulièrement de la blanche Sonate ; la timide interrogation à laquelle répondait la petite phrase, de la supplication haletante pour trouver l'accomplissement de l'étrange promesse, qui avait retenti, si aigre, si surnaturelle, si brève, faisant vibrer la rougeur encore inerte du ciel matinal au-dessus de la mer. 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 çà 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 ; ces deux interrogations si dissemblables qui commandaient le mouvement si différent de la sonate et du septuor, l'une brisant en courts appels une ligne continue et pure, l'autre ressoudant en une armature indivisible des fragments épars, l'une si calme et timide, presque détachée et comme philosophique, l'autre si pressante, anxieuse, implorante, c'était pourtant une même prière, jaillie devant différents levers de soleil intérieurs, et seulement réfractée à travers les milieux différents de pensées autres, de recherches d'art en progrès au cours d'années où il avait voulu créer quelque chose de nouveau. Prière, espérance qui était au fond la même, reconnaissable sous ses déguisements dans les diverses œuvres de Vinteuil, et d'autre part qu'on ne trouvait que dans les œuvres de Vinteuil. Ces phrases-là, les musicographes pourraient bien trouver leur apparentement, leur généalogie, dans les œuvres d'autres grands musiciens, mais seulement pour des raisons accessoires, des ressemblances extérieures, des analogies plutôt ingénieusement trouvées par le raisonnement que senties par l'impression directe. Celle que donnaient ces phrases de Vinteuil était différente de toute autre, comme si, en dépit des conclusions qui semblent se dégager de la science, l'individuel existait. Et c'était justement quand il cherchait puissamment à être nouveau, qu'on reconnaissait, sous les différences apparentes, les similitudes profondes et les ressemblances voulues qu'il y avait au sein d'une œuvre ; quand Vinteuil reprenait à diverses reprises une même phrase, la diversifiait, s'amusait à changer son rythme, à la faire reparaître sous sa forme première, ces ressemblances-là, voulues, œuvre de l'intelligence, forcément superficielles, n'arrivaient jamais à être aussi frappantes que ces ressemblances dissimulées, involontaires, qui éclataient sous des couleurs différentes, entre les deux chefs-d'œuvre distincts ; car alors Vinteuil, cherchant puissamment à être nouveau, s'interrogeait lui-même, de toute la puissance de son effort créateur atteignait sa propre essence à ces profondeurs où, quelque question qu'on lui pose, c'est du même accent, le sien propre, qu'elle répond. Un accent, cet accent Vinteuil, séparé de l'accent des autres musiciens par une différence bien plus grande que celle que nous percevons entre la voix de deux personnes, même entre le beuglement et le cri de deux espèces animales ; une véritable différence, celle qu'il y avait entre la pensée de tel musicien et les éternelles investigations de Vinteuil, la question qu'il se posa sous tant de formes, son habituelle spéculation, mais aussi débarrassée des formes analytiques du raisonnement que si elle s'était exercée dans le monde des anges, de sorte que nous pouvons en mesurer la profondeur, mais pas plus la traduire en langage humain que ne le peuvent les esprits désincarnés quand, évoqués par un médium, celui-ci les interroge sur les secrets de la mort. Un accent, car tout de même, et même en tenant compte de cette originalité acquise qui m'avait frappé dans l'après-midi, de cette parenté aussi que les musicographes pourraient trouver entre des musiciens, c'est bien un accent unique auquel s'élèvent, auquel reviennent malgré eux ces grands chanteurs que sont les musiciens originaux, et qui est une preuve de l'existence irréductiblement individuelle de l'âme. Que Vinteuil essayât de faire plus solennel, plus grand, ou de faire du vif et du gai, de faire ce qu'il apercevait se reflétant en beau

dans l'esprit du public, Vinteuil, malgré lui submergeait tout cela sous une lame de fond qui rend son chant éternel et aussitôt reconnu. Ce chant, différent de celui des autres, semblable à tous les siens, où Vinteuil l'avait-il appris, entendu? Chaque artiste semble ainsi comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même, différente de celle d'où viendra, appareillant pour la terre, un autre grand artiste. Tout au plus, de cette patrie, Vinteuil dans ses dernières oeuvres semblait s'être rapproché. L'atmosphère n'y était plus la même que dans la Sonate, les phrases interrogatives s'y faisaient plus pressantes, plus inquiètes, les réponses plus mystérieuses ; l'air délavé du matin et du soir semblait y influencer jusqu'aux cordes des instruments. Morel avait beau jouer merveilleusement, les sons que rendait son violon me parurent singulièrement perçants, presque criards. Cette âcreté plaisait et, comme dans certaines voix, on y sentait une sorte de qualité morale et de supériorité intellectuelle. Mais cela pouvait choquer. Quand la vision de l'univers se modifie, s'épure, devient plus adéquate au souvenir de la patrie intérieure, il est bien naturel que cela se traduise par une altération générale des sonorités chez le musicien, comme de la couleur chez le peintre. Au reste, le public le plus intelligent ne s'y trompe pas puisque l'on déclara plus tard les dernières œuvres de Vinteuil les plus profondes. Or aucun programme, aucun sujet n'apportait un élément intellectuel de jugement. On devinait donc qu'il s'agissait d'une transposition, dans l'ordre sonore, de la profondeur.

Cette patrie perdue, les musiciens ne se la rappellent pas, mais chacun d'eux reste toujours inconsciemment accordé en un certain unisson avec elle ; il délire de joie quand il chante selon sa patrie, la trahit parfois par amour de la gloire, mais alors en cherchant la gloire il la fuit, et ce n'est qu'en la dédaignant qu'il la trouve, quand il entonne ce chant singulier dont la monotonie - car quel que soit le sujet qu'il traite, il reste identique à soi-même - prouve chez le musicien la fixité des éléments composants de son âme. Mais alors, n'est-ce pas que ces éléments, tout ce résidu réel que nous sommes obligés de garder pour nous-mêmes, que la causerie ne peut transmettre même de l'ami à l'ami, du maître au disciple, de l'amant à la maîtresse, cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti et qu'il est obligé de laisser au seuil des phrases où il ne peut communiquer avec autrui qu'en se limitant à des points extérieurs communs à tous et sans intérêt, l'art, l'art d'un Vinteuil comme celui d'un Elstir, le fait apparaître, extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais? Des ailes, un autre appareil respiratoire, et qui nous permettent de traverser l'immensité, ne nous serviraient à rien, car si nous allions dans Mars et dans Vénus en gardant les mêmes sens, ils revêtraient du même aspect que les choses de la Terre tout ce que nous pourrions voir. Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est ; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles.

L'andante venait de finir sur une phrase remplie d'une tendresse à laquelle je m'étais donné tout entier ; alors il y eut, avant le mouvement suivant, un instant de repos où les exécutants posèrent leurs instruments et les auditeurs échangèrent quelques impressions [...] Mais qu'étaient leurs paroles, qui, comme toute parole humaine extérieure, me laissaient si indifférent, à côté de la céleste phrase musicale avec laquelle je venais de m'entretenir? J'étais vraiment comme un ange qui, déchu des ivresses du Paradis, tombe dans la plus insignifiante réalité. Et de même que certains êtres sont les derniers témoins d'une forme de vie que la nature a abandonnée, je me demandais si la Musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être - s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées - la communication des âmes. Elle est comme une possibilité qui n'a pas eu de suites ; l'humanité s'est engagée dans d'autres voies, celle du langage parlé et écrit. [...] Cependant le septuor, qui avait recommencé, avançait vers sa fin : à plusieurs reprises une phrase, telle ou telle, de la Sonate revenait, mais chaque fois changée, sur un rythme, un accompagnement différents, la même et pourtant autre, comme reviennent les choses dans la vie ; et c'était une de ces phrases qui, sans qu'on puisse comprendre quelle affinité leur assigne comme demeure unique et nécessaire le passé d'un certain musicien, ne se trouvent que dans son œuvre, et apparaissent constamment dans son œuvre, dont elles sont les fées, les dryades, les divinités familières ; j'en avais d'abord distingué dans le septuor deux ou trois qui me rappelaient la Sonate. Bientôt - baignée dans le brouillard violet qui s'élevait, surtout dans la dernière période de l'oeuvre de

Vinteuil, si bien que, même quand il introduisait quelque part une danse, elle restait captive dans une opale - j'aperçus une autre phrase de la Sonate, restant si lointaine encore que je la reconnaissais à peine ; hésitante, elle s'approcha, disparut comme effarouchée, puis revint, s'enlaça à d'autres, venues, comme je le sus plus tard, d'autres œuvres, en appela d'autres qui devenaient à leur tour attirantes et persuasives aussitôt qu'elles étaient apprivoisées, et entraient dans la ronde, dans la ronde divine mais restée invisible pour la plupart des auditeurs, lesquels, n'ayant devant eux qu'un voile confus au travers duquel ils ne voyaient rien, ponctuaient arbitrairement d'exclamations admiratives un ennui continu dont ils pensaient mourir. Puis elles s'éloignèrent, sauf une que je vis repasser jusqu'à cinq et six fois, sans que je pusse apercevoir son visage, mais si caressante si différente - comme sans doute la petite phrase de la Sonate pour Swann - de ce qu'aucune femme n'avait jamais fait désirer, que cette phrase-là, qui m'offrait d'une voix si douce un bonheur qu'il eût vraiment valu la peine d'obtenir, c'est peut-être - cette créature invisible dont je ne connaissais pas le langage et que je comprenais si bien - la seule Inconnue qu'il m'ait jamais été donné de rencontrer. Puis cette phrase se défit, se transforma, comme faisait la petite phrase de la Sonate, et devint le mystérieux appel du début. Une phrase d'un caractère douloureux s'opposa à lui, mais si profonde, si vague, si interne, presque si organique et viscérale qu'on ne savait pas, à chacune de ses reprises, si c'était celles d'un thème ou d'une névralgie. 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 ; ce n'était plus un appel presque inquiet lancé derrière un ciel vide, c'était une joie ineffable qui semblait venir du paradis, une joie aussi différente de celle de la Sonate que, d'un ange doux et grave de Bellini, jouant du théorbe, pourrait être, vêtu d'une robe d'écarlate, quelque archange de Mantegna sonnante dans un buccin. Je savais que cette nuance nouvelle de la joie, cet appel vers une joie supra-terrestre, je ne l'oublierais jamais. Mais serait-elle jamais réalisable pour moi ? Cette question me paraissait d'autant plus importante que cette phrase était ce qui aurait pu le mieux caractériser - comme tranchant avec tout le reste de ma vie, avec le monde visible - ces impressions qu'à des intervalles éloignés je retrouvais dans ma vie comme les points de repère, les amorces pour la construction d'une vie véritable : l'impression éprouvée devant les clochers de Martinville, devant une rangée d'arbres près de Balbec. En tous cas, pour en revenir à l'accent particulier de cette phrase, comme il était singulier que le pressentiment le plus différent de ce qu'assigne la vie terre à terre, l'approximation la plus hardie des allégresses de l'au-delà se fût justement matérialisée dans le triste le petit bourgeois bienséant que nous rencontrions au mois de Marie à Combray ! » (III, pages 249-261).

En écoutant, chez Mme Verdurin, cette autre oeuvre de Vinteuil, Marcel y reconnut « la petite phrase » malgré une coloration nouvelle. Mais il n'apprécia pas autant que la sonate ce septuor, où les traits de la première étaient repris et amplifiés. La permanence de l'inspiration le fit profondément réfléchir à la notion d'univers spirituel, au caractère « singulier » de l'œuvre d'art. Il fut amené à se demander si un grand artiste n'essaie pas, d'une œuvre à l'autre, de se rapprocher d'un univers qui lui est particulier et qu'il n'atteint vraiment que dans ses dernières œuvres. Cet univers n'a sans doute que peu de rapports avec la vie de son créateur, par exemple avec la vie de Vinteuil « si timide et si triste ». Il s'interrogea sur le musicien et se demanda : « Si l'art n'était vraiment qu'un prolongement de la vie, valait-il de lui rien sacrifier ? N'était-il pas aussi irréel qu'elle-même ? ». Il y avait un accent propre à Vinteuil car « chaque artiste semble le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même, différente de celle d'où viendra, appareillant pour la Terre, un autre grand artiste ». Frappé de la monotonie de la musique de Vinteuil, c'est-à-dire son unité fondamentale sous les mille variations qui l'incarnent et l'enrichissent, il se dit que « quelque chose de plus mystérieux » semblait promis par la musique. Il découvrit la preuve et la promesse qu'au-delà des vanités de la vie, il existe quelque chose qui est réalisable par l'art. Il sentit renaître une aspiration vers l'absolu qu'il avait depuis longtemps abandonnée. La Musique lui paraissait « 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. » Comme, à la fin du septuor triomphait le motif joyeux, il se demanda si une telle joie serait « jamais réalisable pour moi? ».

Ces réflexions ont un accent parfois platonicien (le paradis platonicien des Idées) et mallarméen (« *Au ciel antérieur où fleurit la Beauté* » [*'Les fenêtres'*]).

Marcel, pour lequel la fille de Vinteuil et son amie avaient été cause de souffrance, savait cependant que, grâce à ces femmes, avait pu venir jusqu'à lui, dans la musique de Vinteuil, l'étrange appel qu'il ne cesserait jamais plus d'entendre « *comme la promesse qu'il existait autre chose, réalisable par l'art sans doute que le néant* » qu'il avait goûté « *dans tous les plaisirs et dans l'amour même* » (III, page 263).

Autre audition du septuor

« Dans la musique entendue chez Mme Verdurin, des phrases inaperçues, larves obscures alors indistinctes, devenaient d'éblouissantes architectures ; et certaines devenaient des amies, que j'avais à peine distinguées, qui au mieux m'avaient paru laides, et dont je n'aurais jamais cru, comme ces gens antipathiques au début, qu'ils étaient tels qu'on les découvre, une fois qu'on les connaît bien. Entre les deux états, il y avait une vraie transmutation. D'autre part, des phrases distinctes la première fois, mais que je n'avais pas alors reconnues là, je les identifiais maintenant avec des phrases des autres œuvres, comme cette phrase de la variation religieuse pour orgue qui, chez Mme Verdurin, avait passé inaperçue pour moi dans le septuor, où pourtant, sainte qui avait descendu les degrés du sanctuaire, elle se trouvait mêlée aux fées familières du musicien. D'autre part, la phrase qui m'avait paru trop peu mélodique, trop mécaniquement rythmée, de la joie titubante des cloches de midi, maintenant c'était celle que j'aimais le mieux, soit que je fusse habitué à sa laideur, soit que j'eusse découvert sa beauté. Cette réaction sur la déception que causent d'abord les chefs-d'œuvre, on peut, en effet, l'attribuer à un affaiblissement de l'impression initiale ou à l'effort nécessaire pour dégager la vérité. Deux hypothèses qui se représentent pour toutes les questions importantes : les questions de la réalité de l'Art, de la Réalité, de l'Éternité de l'âme : c'est un choix qu'il faut faire entre elles ; et pour la musique de Vinteuil, ce choix se représentait à tout moment sous bien des formes. Par exemple, cette musique me semblait quelque chose de plus vrai que tous les livres connus. Par instants je pensais que cela tenait à ce que ce qui est senti par nous de la vie, ne l'étant pas sous forme d'idées, sa traduction littéraire, c'est-à-dire intellectuelle, en rend compte, l'explique, l'analyse, mais ne le recompose pas comme la musique où les sons semblent prendre l'inflexion de l'être, reproduire cette pointe intérieure et extrême des sensations qui est la partie qui nous donne cette ivresse spécifique que nous retrouvons de temps en temps et que, quand nous disons : « Quel beau temps ! quel beau soleil ! » nous ne faisons nullement connaître au prochain, en qui le même soleil et le même temps éveillent des vibrations toutes différentes. Dans la musique de Vinteuil, il y avait ainsi de ces visions qu'il est impossible d'exprimer et presque défendu de contempler, puisque, quand au moment de s'endormir on reçoit la caresse de leur enchantement, à ce moment même, où la raison nous a déjà abandonnés, les yeux se scellent et, avant d'avoir eu le temps de connaître non seulement l'ineffable mais l'invisible, on s'endort. Il me semblait, quand je m'abandonnais à cette hypothèse où l'art serait réel, que c'était même plus que la simple joie nerveuse d'un beau temps ou d'une nuit d'opium que la musique peut rendre, mais une ivresse plus réelle, plus féconde, du moins à ce que je presentais. Mais il n'est pas possible qu'une sculpture, une musique qui donne une émotion qu'on sent plus élevée, plus pure, plus vraie, ne corresponde pas à une certaine réalité spirituelle, ou la vie n'aurait aucun sens. Ainsi rien ne ressemblait plus qu'une belle phrase de Vinteuil à ce plaisir particulier que j'avais quelquefois éprouvé dans ma vie, par exemple devant les clochers de Martinville, certains arbres d'une route de Balbec ou plus simplement, au début de cet ouvrage, en buvant une certaine tasse de thé. Comme cette tasse de thé, tant de sensations de lumière, les rumeurs claires, les bruyantes couleurs que Vinteuil nous envoyait du monde où il composait

promenaient devant mon imagination, avec insistance, mais trop rapidement pour qu'elle pût l'appréhender, quelque chose que je pourrais comparer à la soierie embaumée d'un géranium. Seulement, tandis que dans le souvenir ce vague peut être sinon approfondi, du moins précisé, grâce à un repérage de circonstances qui expliquent pourquoi une certaine saveur a pu vous rappeler des sensations lumineuses, les sensations vagues données par Vinteuil, venant non d'un souvenir, mais d'une impression (comme celle des clochers de Martinville), il aurait fallu trouver, de la fragrance de géranium de sa musique, non une explication matérielle, mais l'équivalent profond, la fête inconnue et colorée (dont ses oeuvres semblaient les fragments disjoints, les éclats aux cassures écarlates), mode selon lequel il "entendait" et projetait hors de lui l'univers. Cette qualité inconnue d'un monde unique et qu'aucun autre musicien ne nous avait jamais fait voir, peut-être était-ce en cela, disais-je à Albertine, qu'est la preuve la plus authentique du génie, bien plus que le contenu de l'oeuvre elle-même. » (III, pages 373-375).

Cette nouvelle audition du septuor de Vinteuil a tout à fait changé la perception qu'en avait Marcel. Elle l'amena à se poser la question de la réalité de l'art ou, plus exactement, de la réalité de ce que l'art nous fait connaître, l'impression donnée étant rapprochée de celles données par les clochers de Martinville, les arbres d'Hudimesnil, la madeleine imbibée de thé.

« Il se pourrait que si les phrases de Vinteuil semblaient l'expression de certains états de l'âme analogues à celui que j'avais éprouvé en goûtant la madeleine trempée dans la tasse de thé, rien ne m'assurait que le vague de tels états fût une marque de leur profondeur, mais seulement de ce que nous n'avons pas encore su les analyser, qu'il n'y aurait donc rien de plus réel en eux que dans d'autres. Pourtant ce bonheur, ce sentiment de certitude dans le bonheur, pendant que je buvais la tasse de thé, que je respirais aux Champs-Élysées une odeur de vieux bois, ce n'était pas une illusion. En tous cas, me disait l'esprit du doute, même si ces états sont dans la vie plus profonds que d'autres, et sont inanalysables à cause de cela même, parce qu'ils mettent en jeu trop de forces dont nous ne nous sommes pas encore rendu compte, le charme de certaines phrases de Vinteuil fait penser à eux parce qu'il est lui aussi inanalysable, mais cela ne prouve pas qu'il ait la même profondeur ; la beauté d'une phrase de musique pure paraît facilement l'image ou du moins la parente d'une impression inintellectuelle que nous avons eue, mais simplement parce qu'elle est inintellectuelle. Et pourquoi, alors, croyons-nous particulièrement profondes ces phrases mystérieuses qui hantent certains quatuors et ce "concert" de Vinteuil? » (III, page 381).

Marcel s'interrogea sur la profondeur prêtée aux phrases « *inintellectuelles* » de la musique de Vinteuil.

« Tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières oeuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser. » (III, page 866).

Était répétée l'idée de la communauté d'effets entre la musique de Vinteuil et d'autres expériences sensorielles essentielles qui marquèrent "À la recherche du temps perdu".

Conclusion

Ainsi, la musique de Vinteuil, dont les émotions qu'elle offrait furent étudiées avec attention et finesse, par le rôle qu'elle joua et dont il fut montré qu'il fut analogue à celui des autres grandes expériences sensorielles qu'on trouve dans "À la recherche du temps perdu", peut être considérée comme le

reflet, dans un miroir exigü, du roman tout entier qu'on peut d'ailleurs comparer à une symphonie. Elle est le microcosme révélateur du macrocosme, comme entre « *la petite phrase* » de « *la blanche Sonate* » et le déroulement de l'amour de Swann pour Odette avait été établie une analogie secrète, tandis que les phases de l'amour de Marcel pour Albertine furent accompagnées par « *le rouge septuor* ». Elle est donc une habile métaphore, en plus de jouer un rôle romanesque et technique.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)