

À LA RECHERCHE DE LA MUSIQUE, MARCEL PROUST ET RICHARD WAGNER

Vincent Teixeira

*Je crois que l'essence de la musique est de réveiller en nous ce fond mystérieux (et inexprimable à la littérature et en général à tous les modes d'expression finis, qui se servent ou de mots et par conséquent d'idées, choses déterminées, ou d'objets déterminés - peinture, sculpture -) de notre âme, qui commence là où le fini et tous les arts qui ont pour objet le fini s'arrêtent, là où la science s'arrête aussi, et qu'on peut appeler pour cela religieux.*¹

Marcel Proust

À quoi bon, pourrait-on dire, encombrer encore « la vulgate » concernant aussi bien Marcel Proust que Richard Wagner ? De fait, la bibliographie sur ces deux créateurs est déjà immense, surtout celle sur Wagner, dont un leitmotiv récurrent, mais jamais vérifié, prétend qu'elle n'est inférieure qu'à celles consacrées au Christ ou Napoléon². Quant aux rapports de Proust à la musique, et en particulier à celle de Wagner, ils ont déjà fait l'objet de nombreuses publications, essais ou articles. Néanmoins, je voudrais sur ce point précis dresser un panorama historique, esthétique, littéraire et philosophique, en partie dans le sillage de Jean-Jacques Nattiez, d'autant qu'en ce qui concerne le roman proustien en général ou la musique de Vinteuil en particulier, diverses interprétations ont cours, s'agissant notamment de l'influence de la musique et de Wagner, ou d'une supposée « architecture musicale » de la *Recherche du temps perdu*. Par ailleurs, malgré l'importance des bibliographies, tout n'est jamais dit, une fois pour toutes, sur de tels chefs-d'œuvre dont les exégèses n'épuisent pas la multiplicité et l'infini des lectures.

Si la musique comme le personnage de Wagner fascinent tant, depuis la fin du XIX^e siècle (et Proust fait partie des illustres « fascinés »), et attirent les passions les plus contradictoires, de la création

de ses premiers opéras sur les scènes lyriques d'Allemagne jusqu'à nos jours, on ne peut nier que l'histoire de cette réception passionnelle ne soit liée au génie protéiforme d'un artiste singulier, qui ne fut pas seulement musicien. « Le cas Wagner » fut à la fois : grand compositeur, parmi les plus grands réformateurs de l'histoire de la musique, créateur du drame intégral, renouvelant le chromatisme, l'harmonie, l'orchestration, artisan d'une utilisation géniale du leitmotiv ; penseur et polémiste, auteur de nombreux écrits théoriques et pamphlets sur la musique, l'esthétique, la philosophie, la société ; poète et dramaturge, auteur bien sûr du texte de ses drames musicaux, dont les actions et les personnages empruntent aux mythes ; créateur et directeur de son propre festival à Bayreuth, théâtre absolument nouveau conçu par lui, et devenu haut lieu de pèlerinage artistique. On peut également ajouter au prestige de sa figure la qualité et le nombre de ses relations, en premier lieu Franz Liszt, Louis II de Bavière, Friedrich Nietzsche, Joseph Arthur de Gobineau... De fait, aucun compositeur n'a suscité autant d'engouements ni autant de réticences ; sans doute parce que, comme l'écrivait Nietzsche, « Wagner résume la modernité. »³

Au-delà des ambivalences qui unissent ou opposent

* Un extrait de cet article est à paraître en France en 2018 dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Classiques Garnier. Au-delà, il s'agit de l'ébauche d'un projet d'ouvrage sur Proust et Wagner, dans la collection « Bibliothèque proustienne », Classiques Garnier.

¹ Marcel Proust, lettre à Suzette Lemaire [20 mai] 1895, *Correspondance*, t. I 1880-1895, éd. établie par Philippe Kolb, Plon, 1970, p. 386.

² Selon Marcel Schneider, en 1960 la bibliothèque wagnérienne comptait environ quarante-cinq mille volumes, *Wagner*, Le Seuil, coll. « Solfèges », 1960, p. 5.

³ Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner. Un problème de musicien*, trad. Daniel Halévy et Robert Dreyfus, révisée par Jacques Le Rider, in *Œuvres*, t. II, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 900. Et évoquant Wagner comme une de ses « maladies », Nietzsche ajoute : « On a beau faire, il faut d'abord être wagnérien. »

la France à la musique et au génie de Wagner, les relations entre le compositeur allemand et ce pays ont toujours été passionnées, et le wagnérisme littéraire et intellectuel en France précoce. Car si l'histoire de la musique est profondément marquée par Wagner, les musiciens étant partagés entre influence plus ou moins consentie et réaction, en France, davantage que la critique musicale elle-même, c'est surtout la littérature qui se fait l'écho de cette nouvelle musique et inaugure une nouvelle écriture de la musique faite par des hommes de lettres. Dans *Nietzsche contre Wagner* (1888), le philosophe ne s'y trompait pas et, tout en affirmant sa rupture avec la « névrose » de cette « musique sans avenir » qui « rend malade », déclarait que la France, « refuge de la culture la plus intellectuelle et la plus raffinée qu'il y ait en Europe », et plus particulièrement « Paris est le terrain qui convient à Wagner ». Et d'ajouter : « pour tout connaisseur du mouvement de la culture en Europe, le fait n'en demeure pas moins certain que le romantisme français et Richard Wagner sont liés très étroitement. Tous dominés par la littérature, jusqu'aux yeux et jusqu'aux oreilles, ils furent les premiers artistes qui aient eu une culture littéraire universelle⁴ ». Une déclaration toutefois à nuancer au regard des faits historiques et de certaines positions théoriques de Wagner lui-même, qui éprouva toujours des sentiments mitigés face à Paris et la France, mais n'a jamais rompu avec ce pays, malgré les vicissitudes de ses tribulations parisiennes, les humiliations et rancœurs répétées.

WAGNER ET LA FRANCE - LES MOTS ET LES NOTES

En effet, si de son vivant Wagner, qui découvrit Paris pour la première fois en 1839, plaçait les plus grands espoirs de succès dans ce pays, et surtout sur la scène parisienne, ses débuts en France furent

plutôt un échec, suscitant un scandale fracassant. On connaît les remous dans la presse parisienne et les milieux intellectuels et artistes que causa la création de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris en 1861, « bataille » d'où émerge la plume passionnée du premier illustre défenseur français du compositeur allemand, Charles Baudelaire. Le poète reconnaît en l'art de Wagner une forme idéale et universelle d'art, à la fois mythique et extatique, l'assomption grandiose d'un art total, une sorte de « poésie de l'avenir », un accomplissement du lyrisme exaltant à la fois le pathos, le sublime, l'infini. Subjugué par ce qu'il nomme un « événement », « une opération spirituelle, une révélation », Baudelaire avait déjà écrit au compositeur, l'année précédente, pour lui dire avoir éprouvé à la découverte de sa musique « la plus grande jouissance musicale⁵ » de sa vie. Plus d'un siècle plus tard, Julien Gracq parlera également de cette musique en termes de frissons et ébranlement émotif généralisé : « Il [Wagner] est une source inépuisable d'orgie émotive.⁶ » Dès lors, le public français sera toujours divisé entre indignation d'adversaires acharnés et admiration de fidèles fanatiques, l'allergie à Wagner étant aussi forte que la « wagnérite », épidémie qui traverse l'Europe mondaine et artistique à la fin du XIX^e siècle, au point d'engendrer un véritable culte dont les habitués du festival de Bayreuth (inauguré en 1876) sont les zélés desservants.

Quelques années après l'échec initial de *Tannhäuser*, même s'il divise les musiciens, les écrivains et les artistes, Wagner est donc en France au centre de la vie culturelle et artistique, ne laissant personne indifférent ; car il apparaît comme l'inventeur d'un « grand art », qui au-delà du seul champ musical et esthétique n'est pas sans résonances spirituelles et politiques. Son influence passe d'abord par la littérature : les écrits ou articles de Nerval, Baudelaire, Champfleury, Mallarmé, Barrès ou Villiers de l'Isle-Adam, ainsi que les efforts de la *Revue wagnérienne*,

⁴ Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contre Wagner. Pièces au dossier d'un psychologue*, trad. Henri Albert, révisée par Jacques Le Rider, in *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 1216-1217. Thomas Mann reprendra cette idée d'une spécificité française du wagnérisme dans ses *Considérations d'un apolitique* (*Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1918).

⁵ Charles Baudelaire, « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », in *Curiosités esthétiques, L'Art romantique*, Classiques Garnier, 1962, p. 689. Signalons qu'avant Baudelaire, trois autres créateurs surtout ont commencé à défendre Wagner en France : Hector Berlioz, qui séjourne à Dresde en 1843 pour y diriger sa *Symphonie fantastique* et son *Requiem*, assisté du « jeune maître de chapelle Richard Wagner », qu'il retrouve à Londres en 1855 ; Gérard de Nerval, qui le 28 août 1850 assiste à Weimar à la création de *Lohengrin*, sous la direction de Liszt, et publie un compte-rendu élogieux dans *La Presse* ; et Franz Liszt lui-même, qui l'année suivante publie en français son ouvrage intitulé : *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*. Pour une revue de presse, voir Georges Servières, *Richard Wagner jugé en France*, Librairie Illustrée, s. d. [ca. 1887], et *Tannhäuser à l'Opéra en 1861*, Fischbacher, 1895.

⁶ Julien Gracq, *Entretiens*, José Corti, 2002, p. 65.

marquent toute la création littéraire, picturale et musicale française de 1880 à 1910. C'est à cette époque d'apogée du wagnérisme en France que le jeune Marcel Proust va en faire la découverte, en même temps qu'il s'initie véritablement à la musique en général, en entrant dans les salons à partir des années 1890. Selon George Painter, le salon musical du comte de Saussine aurait été le lieu véritable de cette rencontre avec le musicien allemand⁷. Robert de Montesquiou, que le jeune Proust rencontre en 1893, et grâce auquel il est introduit dans les salons les plus aristocratiques de Paris, est un de ceux qui soutient l'avant-garde artistique de l'époque, et en particulier Mallarmé, Verlaine, Debussy, Fauré et Wagner, publiant dans son recueil *Les Chauves-Souris* (1892) deux poèmes consacrés à Wagner, et deux autres dans *Le Chef des odeurs suaves* (1893), caractéristiques des outrances décadentistes et d'un wagnérisme idolâtre. Dans la même veine, Verlaine et Mallarmé, parmi d'autres poètes, publient des sonnets d'hommage à Wagner dans le numéro de janvier 1886 de la *Revue wagnérienne*, fondée l'année précédente par Édouard Dujardin et Houston Stewart Chamberlain. Le fanatisme qui se répand alors dans la bourgeoisie cultivée est à son comble, et comme le souligne Jean-Marc Rodrigues, « il faut bien avouer que le wagnérisme des années 1890 emprunte ses analyses de l'œuvre de Wagner davantage à un pathos amphigourique, pour ne pas dire à une singulière logorrhée, qu'à une stricte évaluation esthétique.⁸ » Se développe une véritable théologie wagnérienne, dont Joséphin Peladan, alias le Sâr Peladan, qui lance le terme de « wagnérie », est un des chantres. Il écrit ainsi dans son *Théâtre complet de Wagner*, publié en 1890 : « À côté de la religion proprement dite, une religiosité nouvelle se produit dans toutes

les décadences, et cette religiosité, c'est l'esthétique. Ce divorce de l'art et de la religion, de la foi et de l'esthétique [...] se trouve accompli à cette heure. Le rapprochement entre ces deux puissances, reines de ce monde et de l'autre, la vérité et la beauté, c'est l'art qui le produit par les miracles de Bayreuth⁹. Le pèlerinage à Bayreuth a d'ailleurs sa « Bible », l'ouvrage du musicologue Albert Lavignac, *Le Voyage artistique à Bayreuth* (1897), conçu comme un manuel, véritable « best-seller » régulièrement réédité et dont le début a valeur d'emblème : « On va à Bayreuth comme on veut, à pied, à cheval, en voiture, à bicyclette, en chemin de fer, et le vrai pèlerin devrait y aller à genoux.¹⁰ »

Cet enthousiasme pour la musique et les théories esthétiques de Wagner n'est pas qu'un simple épiphénomène de mode ou snobisme d'une certaine bourgeoisie ; il est l'expression d'un monde culturel qui s'interroge sur son devenir intellectuel, artistique et sa rédemption spirituelle, débat dans lequel Stéphane Mallarmé occupe une place centrale. En effet, l'événement musical, esthétique et philosophique que constitue « le cas Wagner », aiguise la question des rapports entre la musique et la poésie, les lettres en général, « le Mystère dans les lettres » et « le Mystère dans la musique », et celle des rapports entre l'art et le sacré. Wagner porte en effet à son paroxysme, et aussi à sa fin, la quête de l'œuvre parfaite, ou totale, de l'*organon* absolu, hérité du romantisme allemand. Dans ce « voyage fini de l'humanité vers un Idéal¹¹ », selon les mots de Mallarmé, Wagner lui-même rêve d'un nouvel « ordre esthétique du monde¹² », utopie d'un dépassement du politique dans un monde où l'art retrouverait la place essentielle qu'il occupait dans l'Antiquité grecque. Il apparaît ainsi comme l'archétype de l'artiste qui essaie de concilier l'esprit

⁷ Voir George D. Painter, *Marcel Proust*, t. I, trad. Georges Cattau, Mercure de France, 1966, p. 230.

⁸ Jean-Marc Rodrigues, « Genèse du wagnérisme proustien », in *Romantisme*, n° 57, 1987, p. 76. En témoignent ces vers de Charles Vignier : « Un séculaire lys offre son âme amie / Sans se lasser de trépasser, plus blême encore, / Le vol des songes où se complait l'Endormie / Meut un sempiternel et fantômal décor », *La Revue wagnérienne*, 8 janvier 1886.

⁹ Joséphin Peladan, *Le Théâtre complet de Wagner*, Chamuel, 1892, p. XVII. Peladan prophétise : « Ce siècle s'appellera le siècle de Wagner », *L'art idéaliste est mystique*, Chamuel, 1894, p. 157. Montesquiou écrit : « Bayreuth est à Wagner comme Lourdes est à Dieu », *Les Chauves-Souris*, Richard, 1892, p. 349. Odilon Redon parle de « l'avalanche wagnérienne », *Lettres d'Odilon Redon 1878-1916*, Van Oest, 1923, p. 54 ; tandis que Flaubert ironise : « Wagner. Ricaner quand on entend son nom, faire des plaisanteries sur la musique de l'avenir », *Dictionnaire des idées reçues, Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1963, p. 1023.

¹⁰ Albert Lavignac, *Le Voyage artistique à Bayreuth* (1896), Delagrave, 1934, p. 9. Pour une définition du wagnérisme, on peut s'en tenir à celle de André Cœuroy : « Le mot wagnérisme change de sens et varie de portée selon que l'on envisage Wagner comme sujet ou comme objet. S'il est sujet, le wagnérisme est un système : une création dont la force vive exerce une influence. S'il est objet, le wagnérisme est cette influence même et l'engouement qui la suit. », *Wagner et l'esprit romantique*, Gallimard, 1965, p. 2.

¹¹ Stéphane Mallarmé, *Richard Wagner, rêverie d'un poète français, Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1979, p. 546.

¹² Richard Wagner, *Héroïsme et christianisme (Heldenthum und Christenthum, 1881)*, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, t. X, Volksausgabe, Breitkopf & Härtel, 1911, p. 284.

(le Graal) et le monde réel, à l'image de son héros Lohengrin, une nouvelle incarnation de cette figure du grand prêtre de l'absolu cher aux romantiques allemands. En cette fin de siècle, marquée par l'émergence du symbolisme, l'œuvre et la théorie wagnériennes exercent ainsi sur la littérature une forme de pression, voire de sommation, tenue par les écrivains comme un défi.

Mallarmé, considérant qu'« on a touché au vers », vise une épuration de la *mimésis*, le fait du langage étant le « mystère » même de l'existence humaine, et partant de toute création : « La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence - ne consent pas d'infériorité¹³ », et selon lui, elle est ainsi l'accomplissement, idéal, de la musique. Révélateur de la dimension religieuse que revêt cette musique est le rapprochement fait par le poète, dans un ensemble intitulé « Offices », inclus dans ses chroniques *Variations sur un sujet*, entre un texte titré « Plaisir sacré », qui célèbre « la poésie sans les mots » de la musique, dans lequel il écrit que « la Musique s'annonce le dernier et plénier culte humain¹⁴ », et le suivant nommé « Catholicisme », associant étroitement « le miracle de la musique » et les mystères du rituel. Le projet wagnérien d'art total offre alors au poète un exemple de réalisation du projet romantique de la synthèse des arts, et de leur fusion dans un drame idéal et sacré ; et comme Wagner, Mallarmé a le projet de fonder une nouvelle esthétique faisant fi du passé. Initié à la musique wagnérienne par son ami Villiers de l'Isle-Adam et Catulle Mendès, il ne connaissait en réalité que très fragmentairement l'œuvre de Wagner, surtout des arrangements pour piano ou des préludes joués aux concerts Lamoureux ; son propos théorique se nourrit donc essentiellement de textes, sur ou de Wagner lui-même, y compris certains livrets, notamment de *Lohengrin*. Mais il n'en célébra pas moins le génie de cet art nouveau, dans une sorte de poème en prose, Richard Wagner, rêverie d'un poète français (paru dans la *Revue wagnérienne*,

8 août 1885), qui évoque les sortilèges de « la magie musicale » et la puissance à la fois mythique et spirituelle de cet Idéal artistique : « presque un Culte ! [...] Singulier défi qu'aux poètes dont il usurpe le devoir avec la plus candide et splendide bravoure, inflige Richard Wagner !¹⁵ »

Cependant, la reconnaissance de Mallarmé ne va pas sans réserve ou résistance, et s'il ne fait pas partie des contempteurs de Wagner, il avoue malgré tout, en matière de wagnérisme, rester « à mi-côte de la montagne sainte¹⁶ ». Car ce qui hante avant tout le poète, préoccupé par la question de l'élection du musicien ou du poète, c'est le Mystère, notion décisive qui procède de la confrontation entre la musique et la poésie d'une part, le sacré d'autre part ; de sorte qu'en fin de compte, un rite, un culte, une communion sont invoqués dans cette conception de l'art comme religion, formulée par Schelling ou Hegel. Historiquement et anthropologiquement, l'art doit sa naissance à la religiosité, à l'interrogation métaphysique, qui aboutit chez Wagner à l'assomption d'un Grand Art total, et une théâtralisation de la musique. Mais aux yeux de Mallarmé, si Wagner a le mérite de réintroduire le cérémonial dans le théâtre, le drame musical apparaissant comme un art de masse¹⁷, c'est à la poésie que revient le « salut définitif ». Selon cette optique, c'est la poésie, comme idéal abstrait, « fait spirituel » pur et transcendant, mystère impersonnel, qui sera l'accomplissement de la musique, tandis que le drame musical de Wagner demeure lié à la légende, à l'exigence romantique d'une « nouvelle mythologie », ou renouvelée, musique subordonnée au drame (« son principe même, à la Musique, échappe¹⁸ »), comme « musique-fiction », *musica ficta*¹⁹. Mallarmé fait ainsi le procès de l'opéra, dangereux double du Livre, qui est à la fois texte, musique, hymne, théâtre, ballet ; mais au-delà de ce procès de la musique, il fait celui de tout art fondé sur la prétention mimétique, et rejoint Nietzsche dans sa critique d'une résurrection du drame antique, la musique symphonique et

¹³ Stéphane Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », in *Variations sur un sujet, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 381.

¹⁴ Stéphane Mallarmé, « Plaisir sacré », in *Variations sur un sujet, ibid.*, p. 388.

¹⁵ Stéphane Mallarmé, *Richard Wagner, rêverie d'un poète français, op. cit.*, p. 541.

¹⁶ *Ibid.*, p. 546.

¹⁷ Cette grandeur, énorme, massive, permet de voir en Wagner un précurseur, malgré lui, de l'industrie culturelle, qui a débouché sur une suprématie sociale et planétaire de la musique ; et à ce sujet, Baudelaire ne notait-il pas déjà comme un signe du déclin de la poésie : « La suprématie simultanée de la musique et de l'industrie, - signe de décadence », *L'Art philosophique*, in *Curiosités esthétiques, L'Art romantique, op. cit.*, p. 511.

¹⁸ *Ibid.*, p. 543.

¹⁹ Sur ces questions et cette « sublimation de la *mimésis* » par Mallarmé, voir Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta (figures de Wagner)*, Christian Bourgois éditeur, 1991, p. 91-160.

la scène de Bayreuth jouant, selon Wagner, l'expérience collective et rituelle de la tragédie grecque. Or, Mallarmé refuse cette croyance archaïque en la *mimèsis*, ce pouvoir de la fiction, du mythe, d'incarner la vérité sous le spectacle et les habits scéniques de l'illusion. Si il y a bien une « crise de vers », celui-ci, « artifice par excellence » (*Solennité*), demeure pour le poète l'« instrument spirituel » par excellence, seul capable de réparer « le défaut des langues », combler l'insuffisance expressive du langage, et opérer « un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie [...] l'intellectuelle parole à son apogée », qui « musicalement » fait se lever, « idée même et suave, l'absente de tous bouquets.²⁰ »

Alors que Baudelaire semblait accepter une certaine défaite de la littérature face à la force expressive et jouissive de la musique de Wagner, avec Mallarmé, qui rejette finalement la théâtralité trompeuse de l'opéra wagnérien, on touche au comble de la sublimation, la Lettre étant le transcendantal appelé « Musique », l'Idée selon laquelle il peut parler de « la musicalité de tout.²¹ » Reste que la musique est en soi de l'infra-verbal, ou du supra-verbal, et d'une manière toute différente de celle de Mallarmé, Proust, fasciné par elle et par Wagner, se trouve lui aussi confronté à la question d'un équivalent verbal de « l'ineffable », la contiguïté de la musique et de la langue apparaissant très tôt dans cette aventure artistique ; comme au début d'*Un Amour de Swann*, lorsque le futur amant d'Odette entend pour la première fois la Sonate de Vinteuil : « il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie - il ne savait lui-même - qui passait²² ». Le Narrateur s'engagera ensuite dans une tentative de hisser le langage, par l'écriture romanesque, à la puissance de la musique, perçue comme « communication des âmes » (*RTP* III, 763). Car pour le romancier proustien, il s'agit de porter ce « mode d'expression fini » qu'est la littérature, selon les termes d'une lettre de mai 1895 à Suzette Lemaire, au point où commence l'infini musical ; l'écrivain se fait alors le musicien de la langue. Dans *Contre Sainte-Beuve*, Proust évoque ainsi la musicalité de l'écriture, et associe le travail de l'oreille musicienne à celui de la

mémoire :

Les belles choses que nous écrivons si nous avons du talent sont en nous, indistinctes, comme le souvenir d'un air, qui nous charme sans que nous puissions en retrouver le contour, le fredonner, ni même en donner un dessin quantitatif [...] Ceux qui sont hantés de ce souvenir confus des vérités qu'ils n'ont jamais connues sont les hommes qui sont doués. [...] Le talent est comme une sorte de mémoire qui leur permettra de finir par rapprocher d'eux cette musique confuse, de l'entendre clairement, de la noter, de la reproduire, de la chanter.²³

À la fin, au-delà des rivalités, imitations d'un art par un autre ou de leur fusion, la Musique et les Lettres ne sont-elles pas, selon des moyens d'expression différents, les deux faces d'un même et infini mystère ? Même si d'autres voix, comme celles du surréalisme, soutiendront que l'enjeu de la poésie est plutôt dans le sillage du « merveilleux contre le mystère ». Quoi qu'il en soit, héritière du romantisme allemand, la fin du XIX^e siècle est marquée par ce dilemme du texte et de la musique, dont les mérites respectifs constitueront le sujet même du dernier opéra de Richard Strauss, *Capriccio* (1942) : les mots ou les notes ? sans apporter du reste de réponse univoque. Et dans le fond, Wagner n'est qu'un prétexte à ce débat qu'il a impulsé ou porté à son paroxysme, mais qui en réalité ne le concerne que fort peu - prétexte à une redéfinition en profondeur de la littérature et de l'écriture, dans leurs moyens comme dans leurs fins. Il apparaît comme le symptôme d'un défi que la littérature française s'adresse à elle-même, une *rêverie de poète français*, pour reprendre le titre de Mallarmé, qui aigüise l'aporie, créatrice et destructrice, du langage tenté par les vertiges de l'Un. Car à partir de ce nouvel art musical, on s'interroge sur la fonction de la jouissance musicale, mais aussi sur la manière d'inventer une écriture qui saura la recréer par ses propres moyens, voire rivaliser avec elle, interrogation proprement littéraire, sur les pouvoirs et limites du langage, autour des liens entre lyrisme et absolu. Au-delà, on doit au romantisme allemand, dont Wagner apparaît

²⁰ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in *Variations sur un sujet, op. cit.*, p. 367-368.

²¹ Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 645.

²² *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1987, p. 205. Toutes les références à *La Recherche* renvoient à cette édition de la Pléiade en quatre tomes, désormais abrégée *RTP*, suivie du tome et de la page considérés.

²³ *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges, et suivi de Essais et articles*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 312.

comme l'aboutissement, d'avoir exacerbé l'écoute des espaces infinis du monde muet, dans une confrontation avec la « langue des choses muettes », dont parle Hofmannsthal, et « les choses de l'infini », selon Hugo. C'est dans ce contexte que la littérature commence à se penser à la fois absolument et musicalement.

PROUST ET LE WAGNÉRISME - UNE PASSION CONTAGIEUSE

On sait à quel point la musique était chère à Marcel Proust et traverse toute l'œuvre de la *Recherche* ; un des premiers à l'avoir affirmé catégoriquement fut Samuel Beckett : « On pourrait écrire un livre sur la signification de la musique dans l'œuvre de Proust, en particulier de la musique de Vinteuil : la Sonate et le Septuor. On ne peut mettre en doute l'influence de Schopenhauer sur cet aspect de la démonstration proustienne... La musique est l'élément catalyseur dans l'œuvre de Proust.²⁴ » Le romancier lui-même l'a énoncé à plusieurs reprises : « La musique [...] m'a apporté des joies et des certitudes ineffables [...]. Elle court comme un fil conducteur à travers toute mon œuvre²⁵ ». On constate en effet que le jeune Proust s'est passionné en même temps pour la musique de Wagner, qui est le compositeur le plus souvent cité sous sa plume²⁶, la philosophie de Schopenhauer, et a découvert avec passion l'article de Baudelaire sur *Tannhäuser*. Dans *Marcel Proust par lui-même*, l'écrivain déclare que Wagner, Beethoven et Schumann sont ses compositeurs préférés. Mais cette admiration pour Wagner n'est ni inconditionnelle ni aveugle. En 1921, dans son article consacré à Baudelaire, après avoir affirmé qu'il « admire beaucoup Wagner », il se souvient que « dans (son) enfance aux Concerts Lamoureux, l'enthousiasme qu'on devrait

réserver aux vrais chefs-d'œuvre comme *Tristan* et les *Maîtres-Chanteurs* était excité sans distinction aucune par des morceaux insipides de *Tannhäuser*²⁷ ». Il faut rappeler qu'à cette époque, vers 1890-1900, les concerts Colonne, Pasdeloup et Lamoureux ne donnent que des extraits des opéras de Wagner. Cependant, Proust assistera à plusieurs représentations intégrales, et restera fidèle à ses goûts musicaux de jeunesse ; en 1911, quand il s'abonne au théâtrophone, inventé par Clément Ader, c'est essentiellement pour écouter les opéras de Wagner, qu'il dit connaître par cœur, ce qui lui permet de suppléer aux limites techniques de la retransmission²⁸. Ses opéras préférés sont *Tristan*, la *Tétralogie*, *Les Maîtres chanteurs* et *Parsifal* ; mais il se montre très critique vis-à-vis de *Tannhäuser*, dont il assiste à la reprise à l'Opéra le 13 mars 1895, méprisant cette tendance à la romance qu'il considère comme une concession au mauvais goût musical, critique récurrente qui réapparaît dans *La Prisonnière* : « nous sommes surpris que pendant des années, des morceaux aussi insignifiants que la "Romance de l'Étoile", la "Prière d'Élisabeth" aient pu soulever au concert des amateurs fanatiques qui s'exténuaient à applaudir et à crier *bis* quand venait de finir ce qui pourtant n'est que fade pauvreté pour nous qui connaissons *Tristan*, *L'Or du Rhin*, *Les Maîtres chanteurs*. » (RTP III, 767).

Cette admiration de jeunesse ne saurait être antérieure aux années 1888-1890, à l'époque où le jeune Proust participe à la *Revue verte* et la *Revue lilas*, fondées par son ami Jacques Bizet (fils du compositeur) et Daniel Halévy, puis à la revue *Le Banquet* (1892-1893), revues fortement influencées par le mouvement décadent, zéléteur du wagnérisme. Néanmoins, comme en témoignent par exemple ses échanges passionnés sur la musique avec son ami Reynaldo Hahn, élève de Massenet, antiwagnérien

²⁴ Samuel Beckett, *Proust* (1931), trad. Édith Fournier, Éditions de Minuit, 1990, p. 17. On s'étonne dès lors de l'absence de toute entrée « musique », et de la si faible place qui lui est accordée (hormis les entrées « Reynaldo Hahn », « Quatuor Poulet » et « la petite phrase ») dans tel *Dictionnaire amoureux de Marcel Proust*, signé Jean-Paul et Raphaël Enthoven (Plon/Grasset, 2013), ce qui ne fait que confirmer à quel point « la désinvolture », revendiquée par ses auteurs, ne suffit pas au « pur bonheur » de la passion amoureuse.

²⁵ Propos recueillis par Jacques Benoist-Méchin, *Retour à Marcel Proust*, P. Amiot, 1957, p. 192.

²⁶ Georges Matoré et Irène Mecz relèvent, à partir de l'index de la première édition de la Pléiade de *La Recherche du temps perdu*, 170 noms d'écrivains, 80 de peintres et 40 de musiciens : Wagner en tête, avec 35 mentions, suivi de Beethoven, cité 25 fois, Debussy 13 fois, *Musique et structure romanesque dans la « Recherche du temps perdu »*, Klincksieck, 1972, p. 30. Selon l'index de la nouvelle édition, on compte 24 mentions de Wagner, plus 11 des divers opéras de la *Tétralogie*, 11 de *Parsifal*, 10 de *Tristan*, 6 de *Tannhäuser*, 5 de *Lohengrin*, 3 des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*.

²⁷ « À propos de Baudelaire », *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges, et suivi de Essais et articles*, op. cit., p. 623.

²⁸ Voir lettre LXXV à Georges de Lauris dans *Correspondance générale*. Le 21 février 1911, il entend aussi par ce moyen *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Jean-Michel Nectoux écrit justement que « c'est un trait de l'évolution musicale de Proust qu'après 1900, il n'ait guère accru le champ de ses connaissances musicales », « Une lettre de Proust à Gabriel Fauré », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*, n° 21, 1971, p. 1111.

notoire, rencontré en 1894, le jeune Marcel n'est pas touché par les excès de « wagnérite » qui hantent la littérature fin-de-siècle, même s'il défend Wagner, notamment après avoir écouté *Lohengrin* en septembre de la même année. Ainsi, dans « Oranthe », un des premiers textes des *Plaisirs et les Jours*, il prend ses distances avec le culte de cet Art-Religion, écrivant notamment : « Vous ne pouvez lire Lamartine que par une nuit de neige et écouter Wagner qu'en faisant brûler du cinname²⁹ ». Publié dans le même recueil, « Mondanité et mélomanie de Bouvard et Pécuchet » se présente comme un divertissement, fortement inspiré par ses conversations avec Reynaldo Hahn, lequel est cité dans le texte, opposant deux pantins caricaturaux : Bouvard, mélomane « résolument wagnérien », et Pécuchet, musicien « ami de la tradition et de l'ordre », défenseur d'un art national que déteste Proust, reflet des partis-pris antiwagnériens d'un Léon Daudet, d'un Debussy ou d'un Saint-Georges de Bouhélier. Pécuchet, qui considère *La Walkyrie* comme « le plus infernal des supplices - et le plus cacophonique », se fait l'écho d'un idéal néo-classique de clarté et mesure revendiqué par les ennemis du « braillard de Berlin » et de ses « brouillards d'outre Rhin », affirmant : « Malgré l'effort de vos beaux messieurs, notre beau pays de France est un pays de clarté, et la musique française sera claire ou ne sera pas³⁰ ».

Mot d'ordre que reprendra Claude Debussy, en revendiquant « l'esprit du sol », la « pure tradition française », dont Rameau serait le parangon, écrivant en 1904 : « la musique française c'est la clarté, l'élégance, la déclamation simple et naturelle³¹ ». En réalité, tout en revendiquant une musique « écrite pour l'inexprimable », Debussy, qui subit l'influence de Wagner, se rendit à deux reprises au festival de Bayreuth (1888 et 1889), confessa une admiration sans bornes pour *Tristan* et *Parsifal* (auxquels *Pelléas*, cet opéra « après Wagner, et non d'après Wagner », selon son propre mot, doit beaucoup), est partagé

entre admiration et répudiation ; mais son fameux mot sur le compositeur allemand apparaît bien comme un déni : « Un beau coucher de soleil que l'on a pris pour une aurore.³² » Debussy n'eut de cesse de vouloir s'affranchir de l'esthétique wagnérienne et ses sortilèges, critiquant surtout ses leitmotive, selon lui tout à fait traditionnels et symphoniques, dont il abhorre l'usage trop mécanique dans le *Ring*, ce « Bottin des dieux ». À l'approche du conflit franco-allemand, sa défense d'un historicisme patriotique prend un tour nettement nationaliste. En effet, au-delà des critiques esthétiques, qui s'accompagnent alors d'une prolifération de pamphlets, parodies et caricatures, les conflits entre l'Allemagne et la France, qu'ils soient latents ou effectifs, en 1870, puis 1914, avivent le sentiment d'une « oppression wagnérienne », selon les termes de Satie, et font apparaître Wagner comme le représentant par excellence de la germanité, un « agent de l'ennemi ». Quelques années plus tard, les questions d'ordre idéologique et politique se mêlant plus que jamais aux questions d'ordre esthétique et artistique, dans un article polémique du *Figaro* de 1938, Paul Claudel parlera du « poison wagnérien ». D'autres critiques notoires, ou réticences, émanent par exemple de Léon Bloy qui, comme Claudel, condamne l'art-religion, et une poétique théâtrale qui détourne la foi et le rituel catholiques ; les jeunes André Gide, Paul Valéry, Romain Rolland ou Jean Cocteau expriment quant à eux des rejets plus ambigus.

Caractéristique du décadentisme à la mode, le wagnérisme de Bouvard, qui tient Bach pour « un précurseur », Beethoven « un Messie » et Wagner un « Nouvel Adam », est tout aussi outrancier que l'opposition de son comparse, Proust se plaisant à forcer le trait dans ce qui apparaît comme un exercice de style, un pastiche : « Prêt à foudroyer les visiteurs, le prélude de *Parsifal* était perpétuellement ouvert sur le pupitre de son piano, entre les photographies du porte-plume de César Franck et du "Printemps" de Botticelli³³ ». Cette association entre Franck et

²⁹ *Les Plaisirs et les Jours*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 46.

³⁰ *Ibid.*, p. 64. R. Hahn est par contre curieusement absent de la *Recherche*.

³¹ Claude Debussy, « L'état actuel de la musique française », enquête de Paul Landormy, *La Revue blanche*, 2 avril 1904 ; repris dans *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. complète de son œuvre critique avec une introduction et des notes par François Lesure, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1971, p. 272. Les écrits de *Monsieur Croche* prolongent de façon virulente certains textes anti-wagnériens de Saint-Saëns ou Vincent d'Indy.

³² Claude Debussy, « L'influence allemande sur la musique française », *Mercur de France*, janvier 1903, p. 92 ; repris dans *Monsieur Croche et autres écrits*, op. cit., p. 67. Debussy parle d'« une espèce de mastic multicolore étendu presque uniformément », *ibid.*, p. 49.

³³ *Les Plaisirs et les Jours*, op. cit., p. 63. Dans *Du côté de chez Swann*, la beauté d'Odette est rehaussée aux yeux de Swann par sa ressemblance avec les figures de femmes de Botticelli (*RTP I*, 220-222).

Botticelli, que l'on retrouve dans *Jean Santeuil*³⁴, mêle deux grandes caractéristiques esthétiques de cette fin de siècle : la spiritualité, voire religiosité de l'art avec Franck, et la sensualité hédoniste avec Botticelli, dont la peinture inspire les préraphaélites. « Face à cet esthétisme spiritualiste qu'expriment aux yeux de Bouvard les œuvres de Franck et de Wagner, exécutées en des formules aussi creuses que définitives (c'est "Saint-Saëns [qui] manque de fond et Massenet de forme"), les autres musiciens ne sont guère cités que pour confirmer la bêtise profonde du "mélomane"³⁵ », commente Jean-Marc Rodrigues. Proust évoque donc avec beaucoup de drôlerie ce snobisme wagnérien qui envahit les salons parisiens, et dont Mme Verdurin, prêtresse de l'art³⁶, est dans la *Recherche* l'exemple le plus pittoresque, décrite comme une « divinité qui présidait aux solennités musicales, déesse du wagnérisme et de la migraine, sorte de Norne presque tragique » (RTP III, 753), au goût artistique aussi raffiné que ridicule. Surnommée « la Patronne » de son « petit clan », elle fait jouer du Wagner par « le petit pianiste », qu'elle écoute la tête dans les mains, avec un « air exténué d'admiration » (RTP III, 298), ne manque jamais d'avoir sa migraine après la chevauchée de *La Walkyrie* ou le prélude de *Tristan (Du côté de chez Swann, RTP I, 186)*, ou bien tremble de recevoir des recrues « provinciales » qui ne sauraient soutenir une conversation sur Wagner, « ignorants de la Tétralogie et des *Maîtres* » (RTP III, 278). Musicienne, Odette affirme elle aussi son admiration pour Wagner, par snobisme, et projette d'aller à Bayreuth avec Mme Verdurin et quelques

fidèles³⁷. Dans le monde fermé du salon mondain, « petit noyau » dans lequel la musique est un élément rituel et une source de prestige, la conversation wagnérienne, « credo » et fleuron de l'évanescence du langage snob, est un indicateur social, contribuant au jeu des rapports sociaux et interpersonnels. Dans ce cadre, prendre *Lohengrin* pour une revue des Folies Bergères offre l'exemple limite d'une formulation socialement désastreuse (RTP I, 594). Officiant dans cette atmosphère de snobisme et mysticisme esthétique, la Patronne se conçoit comme un mécène, mais elle obéit en fait à des impératifs et mobiles d'ordre mondain, si bien que, comme l'écrit Georges Matoré, « Mme Verdurin se sert de l'art beaucoup plus qu'elle ne le sert », et « la mesquinerie de ses préoccupations réelles³⁸ », outre la verneur et le ridicule de ses propos, la rend éminemment grotesque.

Autres exemples ridicules de formules toutes faites et de trivialité en matière de critique musicale, les postulats de Mme de Guermantes, qui apprécie les pages les plus banales des premiers opéras wagnériens, et répond au duc, que Wagner « endort immédiatement » : « *Lohengrin* est un chef-d'œuvre. Même dans *Tristan* il y a çà et là une page curieuse. Et le chœur des fileuses du *Vaisseau fantôme* est une pure merveille » (RTP II, 781) ; pour fasciner la princesse de Parme, elle lui dira que Wagner contient « beaucoup de musique italienne » (RTP II, 760)³⁹. Snob au savoir livresque et desséché, Madame de Cambremer, qui méprise Chopin (adulé par sa belle-mère, la marquise douairière), mais adore Wagner et Debussy, échafaude des théories esthétiques qui correspondent en réalité

³⁴ Quand Mlle Sandré, elle-même wagnérienne, entend parler de M. Maindant « comme vivant, malgré sa grande fortune, parmi les ouvriers dont il embellissait la vie en leur jouant du César Franck et en leur donnant des reproductions de Botticelli », *Jean Santeuil*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 659.

³⁵ Jean-Marc Rodrigues, « Genèse du wagnérisme proustien », *op. cit.*, p. 78.

³⁶ « Pourvu qu'on soit d'art, pourvu en un mot qu'on soit de la confrérie, le reste importe peu » (RTP III, 302). Dans un chapitre intitulé « Le salon wagnérien ou le langage menacé de vacuité », Timothée Picard analyse cette figure « malade » de la wagnérienne et considère que « le wagnérisme est [...] en littérature, une maladie essentiellement féminine », *Wagner, une question européenne : contribution à une étude du wagnérisme, 1860-2004*, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 107. À travers le nom Verdurin, on peut supposer que Proust, très attentif au choix du nom de ses personnages, et amateur de plaisanteries verbales, a ironiquement rapproché le substantif « verdure » et le titre de l'opéra *L'Or du Rhin*.

³⁷ xclu du salon Verdurin, en proie à la jalousie, Swann se moque ainsi de ce projet et d'Odette : « Entendre du Wagner pendant quinze jours avec elle qui s'en soucie comme un poisson d'une pomme, ce serait gai ! » (RTP I, 296).

³⁸ Georges Matoré, « Madame Verdurin, prêtresse de la musique », dans *Musique et structure romanesque dans la « Recherche du temps perdu »*, *op. cit.*, p. 320.

³⁹ Certains écrivains ont souligné cette italianité de Wagner, l'alliance toute méditerranéenne entre sensualité et spiritualité, en particulier Maurice Barrès : « Le Venusberg d'où se dégage si difficilement le chevalier Tannhäuser, les filles-fleurs, qu'est-ce que cela sinon la mollesse italienne dont ce sensuel Wagner sentait bien la divine puissance ? », *Du sang, de la volupté et de la mort* (1894), « En Italie », Laffont, coll. « Bouquins », Tome I, 1994, p. 423.

à la *doxa* la plus commune, à commencer par celle du progrès en art⁴⁰. Enfin, il y a ceux qui, comme Robert de Saint-Loup, représentant de la génération des jeunes intellectuels, wagnérisent, esthétisent la guerre. La Première Guerre mondiale, qui relance un certain wagnérisme et anti-wagnérisme salonnards, donne lieu à quelques moments fameux, tels ceux où Saint-Loup compare la guerre à la *Tétralogie* wagnérienne, voit dans le chant des oiseaux la parole oraculaire donnée à *Siegfried*, assimile les aviateurs aux Walkyries, ou souhaite la défaite à la seule fin d'entendre davantage de Wagner⁴¹. Le wagnérisme de salon livre toute la vanité de ces personnages, pantins de théâtre, et apparaît comme un paradigme de la futilité, dans ce milieu où règnent ce que Proust appelle « les Arts du Néant⁴² ». Pour faire signe et sens en groupe, chacun finit par ne coller qu'à ces quelques phrases, ou tics de langage, par lesquels il a droit à l'identité. Ces dénonciations du snobisme wagnérien, en particulier du pèlerinage à Bayreuth, et ses somatisations pathologiques, sont déjà présentes dans *Les Plaisirs et les Jours* ou *Jean Santeuil*, dans lequel Proust se moque de « chaque femme [...] d'une certaine sorte de monde [qui] va au concert Lamoureux plusieurs fois dans l'année, et à Bayreuth plusieurs fois dans sa vie, sans avoir plus besoin pour cela d'être musicienne qu'elle n'a besoin pour aller tous les dimanches à la messe d'être religieuse...⁴³ » Proust rejoint ainsi les critiques de Nietzsche de ces névralgies, neurasthénies et hystéries féminines ; mais malgré tout, s'il se plaît à caricaturer ces postures et, paradoxalement, fixe ce wagnérisme de salon, fugace et vain, pour l'éternité, il n'en reste pas moins lui-même un fervent admirateur de la musique de Wagner, qui joue un rôle central dans l'enjeu et la trame esthétique, émotive, poétique

et métaphysique de la *Recherche*.

WAGNER, VINTEUIL ET LA VOCATION LITTÉRAIRE

Le pouvoir d'enchantement - qualifié d'« irréel enchantement » (*RTP* III, 876) - de la musique sur Proust, et son narrateur, n'est pas entamé par la peinture corrosive du snobisme musical, qui est avant tout une peinture sociale, liée au fait que la musique revêt une dimension sociale, incarnée par le concert, que n'ont ni la peinture, ni la littérature. Mais enchantement ne signifie pas imitation. Les liens entre la musique, en particulier Wagner, et le roman de Proust, catalysés par les œuvres (la Sonate et le Septuor) du musicien Vinteuil, un des trois créateurs imaginaires du roman (avec le peintre Elstir et l'écrivain Bergotte), les trois visages du créateur proustien, ne sont pas à chercher dans de supposés équivalents ou transferts entre l'écriture musicale et l'écriture proustienne, même si en leur temps, certains ont pu parler d'une « construction musicale⁴⁴ », ou d'une imitation, voire identité de procédés⁴⁵. Ainsi, la comparaison entre « l'architecture musicale » du roman, au-delà de l'image de la « cathédrale⁴⁶ » littéraire, avec la *Tétralogie* de Wagner paraît bien forcée. Il n'y a pas de transfert de structures ou de procédés, ce qui serait confondre la culture musicale du mélomane Proust et une volonté supposée de sa part d'imiter lesdits procédés, même si, comme l'écrit Ève-Norah Pauset, « il peut sembler manifeste qu'il y ait une similitude entre les moyens mis en œuvre par les compositeurs pour pallier les limites que la mémoire et la perception imposent à un art essentiellement temporel et le roman de Proust dont le

⁴⁰ « Elle se représentait non seulement que la musique progresse, mais sur une seule ligne, et que Debussy était en quelque sorte un sur-Wagner encore un peu plus avancé que Wagner » (*RTP* III, 210) ; à juste titre, le Narrateur critique cette « culture postiche » et cette conception d'un « progrès » en art, reconnaissant la part d'influence ou de continuité entre Wagner et Debussy, aucune figure artistique n'existant sans prédécesseurs, de manière absolue ou indépendante.

⁴¹ « Dame, c'est que la musique des sirènes était d'un *Chevauchée* ! Il faut décidément l'arrivée des Allemands pour qu'on puisse entendre du Wagner à Paris. » (*RTP* IV, 338). Ironie du sort, cet ami du Narrateur sera tué à la guerre, en 1918. Vouant un culte à Wagner, il ne pardonnait pas à son père d'avoir « bâillé à Wagner et raffolé d'Offenbach » (*RTP* II, 93).

⁴² « Ces arts auxquels la Patronne attachait une telle importance bien qu'ils ne fassent que nuancer l'inexistant, sculpter le vide, et soient à proprement parler les Arts du Néant : l'art (pour une maîtresse de maison) de savoir "réunir", de s'entendre à "grouper", de "mettre en valeur", de "s'effacer", de servir de "trait d'union" » (*RTP* I, 590-591).

⁴³ *Jean Santeuil*, *op. cit.*, p. 435.

⁴⁴ Pierre Costil, « La construction musicale de la *Recherche du temps perdu* », *Bulletin des Amis de la Société Marcel Proust*, n° 8, 1958, p. 469-489 et n° 9, 1959, p. 83-110.

⁴⁵ Armand Pierhal, « Sur la composition wagnérienne de l'œuvre de Proust », *Revue de Genève*, juin 1929.

⁴⁶ « Je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe. » (*RTP* IV, 610).

dessein est de révéler la "grande figure du Temps".⁴⁷ » La phrase proustienne, qui épouse « la fragmentation du temps et la ligne du successif⁴⁸ », utilise des procédés littéraires usuels (métaphores, thèmes et personnages réapparaissant, formules itératives), et les rapports entre elle et l'écriture musicale s'inscrivent dans la plus grande hétérogénéité⁴⁹. Au-delà de cette irréductibilité des moyens d'expression, les liens résident plutôt dans l'idée d'une unité supérieure, fragmentée, dans la diversité, celle d'une œuvre-monde, la quête d'un absolu artistique, une certaine métaphysique du Temps et une conception quasi mystique de l'art comme « instrument spirituel ». Enfin, dans la trame du roman, la musique est le biais par lequel le romancier, comme son narrateur, approfondit sa réflexion sur la passion amoureuse, et la création littéraire. Proust semble s'inspirer des pouvoirs singuliers de la musique pour créer son œuvre romanesque, et « sans renier les spécificités de la technique littéraire, [...] assigner au roman quelques-unes des caractéristiques de l'art musical dont les compositions de Vinteuil lui fournissaient une sorte de modèle.⁵⁰ »

L'œuvre de Wagner, comme celle de Proust, reconstruit le temps perdu, écrit un mythe qui échappe au temps historique, une genèse, celle de la musique et celle du temps lui-même. Thomas Mann, qui tient Wagner pour un « musicien-poète et poète-musicien », a mis en évidence cette philosophie de la musique mêlée à celle du monde, le parallélisme entre la musique et le monde créateur étant illustré par le poème musical de la Création, symbole même d'un « commencement de la musique », que constitue le prélude de *L'Or du Rhin* : « Il ne s'agissait pas

seulement pour Wagner d'écrire une musique mythique ; il lui appartenait, en tant que musicien-poète, de créer le mythe même de la musique, de composer une philosophie mythique et une genèse de la musique⁵¹ ». Le drame musical mythique créé par Wagner est un poème universel dont le solennel prélude énonce conjointement la naissance d'une histoire et la naissance du matériau disant cette histoire. Même si elle se termine par un grand point d'interrogation, ne permettant pas de lecture univoque, la fin du cycle (scène finale du *Crépuscule des dieux* dans laquelle Brünnhilde restitue l'anneau aux Filles du Rhin et se jette dans les flammes) est certes la fin d'un monde, archaïque et corrompu (« le monde va finir », écrit Baudelaire), mais annonce une nouvelle Aurore à venir, l'instauration du règne de l'amour. On retrouve ce spectacle vibrant de l'origine et de la fin du monde, tout au moins d'un monde, dans *La Recherche du temps perdu*, qui débouche sur la promesse d'une épiphanie portée par la joie de la création, mais se clôt aussi sur un *Crépuscule des dieux*, la dernière soirée des Guermentes voyant l'écroulement du monde des idoles (celui des Verdurin et des Guermentes). Ce crépuscule de la société que le Narrateur avait sacralisée dans l'âge mûr, succède à la mort des idoles de son enfance et de son adolescence⁵² ; mais en même temps résonne la promesse d'une renaissance par l'Art, comme à l'aube du monde, ou d'un Nouveau Monde.

Si leur poétique n'est certes pas entièrement comparable, la dramaturgie de Wagner, comme celle de Proust, obéit à un grand principe d'unité, une volonté d'unité vitale et profonde due à l'interdépendance des éléments qui la composent, une

⁴⁷ Ève-Norah Pauset, « Le dialogue des arts. À la recherche du temps perdu : de Wagner à Schönberg », *Déméter*, Revue électronique du Centre d'Études des Arts Contemporains, juillet 2012 [En ligne]. Ce texte d'une musicologue met notamment l'accent sur la notion de fragment unificateur et la manière dont l'art fragmentaire de Proust obéit, comme le temps musical, à la nécessité de fixer un art de la durée, le temps linéaire de la succession organique.

⁴⁸ Luc Fraisse, *Le Processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, José Corti, 1988, p. 12.

⁴⁹ Georges Matoré et Irène Mecz parlent de « parallélisme de technicité ou de convergence dans l'adaptation », *Musique et structure romanesque dans la « Recherche du temps perdu »*, op. cit., p. 246. Malgré tout, avec Jean-Jacques Nattiez, je ne pense pas qu'on puisse dire que « l'écrivain considère l'œuvre musicale comme un prétexte », *ibid.*, p. 159 ; comme le montrent la réflexion du Narrateur sur cet art, et les références explicites ou cachées de Proust à Wagner, Debussy, Beethoven ou Schopenhauer, la musique apparaît bien comme le modèle idéal de la littérature.

⁵⁰ Georges Matoré et Irène Mecz, *Musique et structure romanesque dans la « Recherche du temps perdu »*, op. cit., p. 282.

⁵¹ Thomas Mann, « Richard Wagner et *L'Anneau du Nibelung* », trad. Fernand Delmas, dans *Wagner et notre temps*, Hachette, coll. « Pluriel », 1978, p. 161. Thomas Mann écrit aussi justement que « dans le drame d'amour aussi [*Tristan et Isolde*] il s'agit d'un mythe de la naissance du monde », « Souffrances et grandeur de Richard Wagner », trad. Félix Bertaux, *ibid.*, p. 101. Dans le domaine cinématographique, on ne peut qu'admirer l'utilisation faite par Terrence Malick du prélude de *L'Or du Rhin*, s'accordant à la découverte matricielle d'un nouveau monde, dans son film *The New World* (2005).

⁵² Dans *Le Temps retrouvé*, le Narrateur énonce ces cruelles vérités : « les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus » (RTP IV, 449) ; et un peu plus loin : « un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés. » (RTP IV, 482).

vision du monde panoptique et d'essence théâtrale. Cette recherche d'une unité dit aussi une obsession de l'œuvre d'art totale, légitimée par sa cohérence organique, une unité pour ainsi dire rétroactive, « unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique » (RTP III, 667), écrit Proust au sujet de Wagner, comme de la *Comédie humaine* de Balzac. Lorsqu'il caractérise alors les grandes œuvres du XIX^e siècle comme inachevées, « toujours incomplètes » (RTP III, 666), il a sans doute la hantise de ne pas finir la sienne - « Combien de grandes cathédrales restent inachevées ! » (RTP IV, 610). De même, quand le Narrateur parle à Albertine de « la monotonie des œuvres de Vinteuil », porteuse de « cette qualité inconnue d'un monde unique », il lui explique que les grands romanciers réécrivent constamment le même livre, « les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre » (RTP III, 877). De la même façon, les différentes œuvres de Vinteuil révèlent un monde inconnu, pourtant toujours semblable à lui-même, signe de la singularité de chaque artiste et « preuve de l'existence irréductiblement individuelle de l'âme » (RTP III, 761). Par ailleurs, la genèse des œuvres montre que de la même manière que Wagner est parti de l'épisode de la mort de Siegfried, a d'abord écrit le livret du *Crépuscule des dieux* avant de remonter tout le cycle de *L'Anneau du Nibelung* jusqu'à son prologue (*L'Or du Rhin*), Proust est remonté de l'épisode des pavés, écrit initialement, à celui de la madeleine. Les deux grandes créations, romanesque et lyrique, sont également liées à des intentions et des essais théoriques : le *Contre Sainte-Beuve* dans un cas, les essais *Art et Révolution*, *L'Œuvre d'art de l'avenir* et *Opéra et Drame* dans l'autre. Au-delà même de sa *Tétralogie*, la chronologie montre aussi comment tous les opéras de Wagner étaient étroitement

mêlés, et s'ordonnent autour des mêmes thèmes et dramaturgie, tissent des réminiscences et des échos, des déboulements de personnages, de l'un à l'autre⁵³.

À cette passion de la totalité, théorisée notamment dans *L'Œuvre d'art de l'avenir* (1849), dont les énoncés se veulent porteurs de salut dans un avenir lointain, fait écho la hantise proustienne de l'œuvre unique, « le livre à venir », comme un « univers clos » (RTP III, 756). Dans le cas de Wagner, sous un éclairage esthétique-religieux, l'idéal de l'œuvre-monde réalise la synthèse des arts, dans une perspective d'utopie à la fois esthétique, politique et sociale, dont l'hyperromantisme tire son modèle de l'héritage tragique et dionysiaque de la Grèce. Cette œuvre d'art totale, mue par un désir d'immortalité et d'éternité, vise à retrouver une union première de tous les arts, la musique, la danse et la poésie étant, selon le compositeur, liées par l'amour, une nostalgie romantique de l'unité originelle⁵⁴ ; fondé sur son pessimisme historique, le projet de Wagner, à travers le drame de l'avenir, est bien de recréer cette fusion initiale, dissoute selon lui dans le monde moderne, dominé par l'utilitarisme, l'individualisme et l'égoïsme. La *Recherche* correspond à un projet similaire de quête d'un absolu artistique, dans lequel architecture, peinture, littérature et musique nourrissent l'œuvre à écrire et celle que l'on lit. Cette idée d'une synthèse des arts traverse donc en filigrane le roman, comme une « synthèse de fragments », réunissant l'écriture fragmentée du temps (le roman de Proust), l'œuvre fictive et exemplaire de Vinteuil et l'œuvre future, idéal esthétique, du héros narrateur. Ainsi, au-delà de la différence des moyens d'expression, si un pont architectural peut être jeté entre le « wagnérisme » de Proust et son idée de l'écriture romanesque, il se dessine sans doute dans « la notion de fragment

⁵³ Voir à ce sujet Jean-Jacques Nattiez, qui écrit notamment : « Du *Vaisseau fantôme* à *Parsifal*, avec l'exception des *Maîtres chanteurs*, le scénario est le même : celui d'une femme rédemptrice - Senta, Elisabeth, Elsa, Isolde, Brünnhilde, Kundry - qui se sacrifie pour sauver l'homme », *Proust musicien*, nouvelle édition revue et corrigée, Christian Bourgois, coll. « Musiques », 1999, p. 57. Il relève aussi comment chez Proust comme chez Wagner, « les personnages apparaissent comme les doubles les uns des autres. Alberich est le double noir de Wotan, Brünnhilde est le double féminin de Wotan, Siegmund le double réussi de Siegfried. Dans la *Recherche*, Venise est le double de Combray, Charlus celui de Swann, et Swann le double du Narrateur », *ibid.*, p. 58.

⁵⁴ Dans l'histoire de la musique et de l'opéra, ce désir d'art total et d'une œuvre d'art formant un tout, cher au courant de pensée théorique du romantisme allemand, prend naissance avec *Le Freischütz*, et plus encore *Euryanthe* de Carl Maria von Weber, qui inaugure une forme de drame lyrique, entièrement chanté, intégrant les récitatifs au flux musical. Apparaît ainsi l'idée d'un « drame continu », et sous une forme embryonnaire, des effets de réminiscence musicale (reposant sur les thèmes et les jeux de timbres), l'emploi du leitmotiv, dont Wagner, qui avait la plus grande admiration pour Weber, son compositeur préféré après Beethoven, développe ensuite tout le potentiel.

unificateur »⁵⁵, l'organicité de l'œuvre apparaissant à travers la fragmentation, comme l'a mis à jour la génétique même de la *Recherche*, dévoilant cette « écriture vagabonde »⁵⁶ selon laquelle Proust n'a cessé de travailler, remanier indéfiniment, manuscrits et épreuves, témoignant à la fois de la fragmentation du temps, de l'œuvre et des états de conscience.

Dans le cheminement de *La Recherche du temps perdu*, Wagner est d'abord lié à la question de l'accession à l'idiosyncrasie de l'être et à la vocation artistique, sa musique ouvrant un espace intérieur vers le moi profond : « Persuadé que les œuvres que j'y entendais (le prélude de *Lohengrin*, l'ouverture de *Tannhäuser* [...]) exprimaient les vérités les plus hautes, je tâchais de m'élever autant que je pouvais pour atteindre jusqu'à elles, je tirais de moi pour les comprendre, je leur remettais tout ce que je recelais alors de meilleur, de plus profond » (*RTP* II, 58). Éveil marqué par la hauteur et la profondeur, qui associe intimement Wagner, la musique, et la recherche d'un ordre supérieur de vérité à laquelle le Narrateur finira par se vouer ; beaucoup plus tard, dans l'« épisode *Tristan* », il déclare : « La musique [de Wagner] 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 » (*RTP* III, 665). Renversant les relations entre vérité et réalité, cette musique ouvre une profondeur lumineuse dans la nuit du moi, lui paraît alors d'une réalité plus puissante, plus vraie que la vie même, et féconde ce parcours, qu'on peut nommer, avec Jean Rousset, un « pèlerinage ontologique »⁵⁷, d'une « foi esthétique ». Car cette histoire d'une vie et d'un livre, qui mène le héros de son enfance à Combray jusqu'au seuil de l'hôtel de Guermantes, à la matinée du *Temps retrouvé*, aboutit à la révélation

de l'Art comme rédempteur des illusions de la vie, révélation qui à la fois clôt le livre que nous lisons, et ouvre le mouvement de rétrospection par lequel le héros, enfin « révélé à lui-même », se constitue comme narrateur de la *Recherche*. Wagner en particulier - même si c'est avant tout l'œuvre fictive de Vinteuil qui dirige l'enjeu du roman : l'œuvre future - participe à ce pouvoir de révélation de la musique en général, qui à la fois aiguise la sensibilité, la réflexion du Narrateur et sème en lui les germes de sa vocation littéraire. Car à la fin, le thème principal du roman de Proust, tour à tour visible et souterrain, est bien celui d'une « vocation », selon les termes de l'écrivain lui-même⁵⁸, tenue pour « la vraie vie ». Et c'est la musique qui se fait le moyen de révélation et de promotion de cette vocation littéraire, le modèle idéal de la littérature. Ainsi, s'il est bien téméraire ou hasardeux de voir dans le roman une construction ou structure musicale, tel Thomas Mann qui considérait lui-même le roman « comme une symphonie », Pierre Costil, qui est sans doute le premier à avoir établi le rôle essentiel joué par la Sonate et le Septuor de Vinteuil dans l'économie de l'œuvre, a toutefois raison de dire que « la révélation finale, amenée par la musique, rassemble dans l'harmonie d'une synthèse, pour les élucider, les impressions poétiques perçues dès son enfance et restées vivantes dans sa mémoire, comme autant d'incitations à la recherche de la vraie réalité. »⁵⁹

Proust picorait à droite à gauche pour créer ses personnages ou les œuvres d'art imaginaires de son roman, et ses sources ou modèles ne sont pas toujours avoués. En l'occurrence, l'œuvre de Vinteuil, le « musicien idéal », emprunte à divers matériaux hérités de compositeurs réels, comme le révèle au sujet de « la petite phrase » de la Sonate la célèbre

⁵⁵ Ève-Norah Pauset, « Le dialogue des arts. À la recherche du temps perdu : de Wagner à Schönberg », *op. cit.* Elle estime aussi qu'il est « nécessaire de dépasser le Proust mélomane pour faire avec lui la synthèse des arts, et voir au-delà de l'art musical d'un Vinteuil, de sa responsabilité formelle dans le roman qu'accompagne son rôle primordial dans la dissertation sur l'esthétique, la jonction entre ces deux thématiques : l'interaction contradictoire entre une écriture fragmentée du temps et un souhait apparemment inverse, celui d'un artiste x, le héros-narrateur, qui observe ce vœu esthétique dans l'œuvre de Vinteuil, les grands littérateurs, Venise, mais encore chez l'écrivain Bergotte ou le peintre Elstir, et augure cette synthèse comme projet pour son œuvre future », *ibid.*

⁵⁶ Almuth Grésillon, « Proust et l'écriture vagabonde. À propos de la genèse de la "matinée" dans *La Prisonnière* », dans *Marcel Proust. Écrire sans fin* (dir. Rainer Warning et Jean Milly), CNRS Éditions, 1996, p. 99-124.

⁵⁷ Jean Rousset, *Forme et signification*, José Corti, 1962, p. 144.

⁵⁸ Dans une lettre à Louis-Martin Chauffier de décembre 1920, Proust écrit : « tout le livre pourrait s'appeler une vocation mais qui s'ignore jusqu'au dernier volume », *Correspondance*, édition présentée, établie et annotée par Philip Kolb, Plon, t. XIX, 1991, p. 647. Et dans *Le Temps retrouvé* : « Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre : Une vocation. Elle ne l'aurait pas pu en ce que la littérature n'avait joué aucun rôle dans ma vie. Elle l'aurait pu en ce que cette vie, les souvenirs de ses tristesses, de ses joies, formaient une réserve pareille à cet albumen qui est logé dans l'ovule des plantes et dans lequel celui-ci puise sa nourriture pour se transformer en graine » (*RTP* IV, 478).

⁵⁹ Pierre Costil, « La construction musicale de la *Recherche du temps perdu* », *op. cit.*, p. 471.

dédicace de l'écrivain à Jacques de Lacretelle : une sonate pour piano et violon de Saint-Saëns, la sonate de Franck (dont elle reprend la forme cyclique), « L'Enchantement du Vendredi-Saint » dans *Parsifal* et le prélude de *Lohengrin* de Wagner, la Ballade pour piano et orchestre de Fauré, « une chose de Schubert » (RTP I, 1237-1238).⁶⁰ On le voit, les œuvres de Vinteuil, dont l'histoire est d'une grande complexité, n'ont qu'un lien ténu avec Wagner. Par ailleurs, l'élucidation de leurs métamorphoses opère dans le temps, par paliers et « fragments disjoints » (RTP III, 877), aux significations changeantes, nécessitant répétitions et travail de la mémoire pour dissiper les brumes de leur obscurité initiale⁶¹ ; leurs multiples allusions, à partir du moment où Swann transmet au Narrateur « la petite phrase » jouée par Odette, se rapportent à plusieurs personnages (Odette, Albertine, Vinteuil lui-même, Mme Verdurin, Mlle Vinteuil, le Narrateur). Aux différentes exécutions de la Sonate, qui ont lieu chez les Verdurin, à la soirée Saint-Euverte (dans *Du côté de chez Swann*), chez les Swann (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*), puis dans la chambre de Marcel (*La Prisonnière*), au piano et violon, ou au piano seul, jouée par « le petit pianiste » de Mme Verdurin, par Odette, puis le Narrateur lui-même, succède celle du Septuor chez les Verdurin, et enfin les séances de pianola, avec Albertine et Marcel (*La Prisonnière*). Les différentes auditions de la Sonate (et surtout de « la petite phrase », chaque fois la même, mais chaque fois différente) scandent d'abord les étapes de la passion de Swann, opérant une conjonction forte entre la musique et l'amour, dans l'alternance de déceptions (d'ordre mondain et amoureux) et de joies énigmatiques. Pour Marcel aussi, la musique a ce pouvoir d'expression des désirs et des « intermittences du cœur », mais au-delà de cette aura amoureuse, elle acquiert ensuite

un caractère plus universel, libérée de sa gangue sentimentale, jusqu'à la révélation de l'Art comme promesse de joie et rédemption des illusions perdues, jaillie de la découverte du Septuor - reconnaissance d'une valeur herméneutique qui sera le fait et privilège du Narrateur, « pour la construction d'une vie véritable » (RTP III, 765). Cependant, si le héros de *La Prisonnière* découvre dans la musique l'intuition d'une réalité qui fait défaut à l'objet d'amour, la solitude créatrice fait écho à l'insularité tragique des amants (Swann-Odette ; le Narrateur-Albertine) : « J'avais pensé aux autres mondes qu'avait pu créer Vinteuil, précise l'auditeur du Septuor, comme à des univers clos, comme avait été chacun de mes amours » (RTP III, 756). Par ailleurs, la rencontre avec telle phrase musicale, « presque si organique et viscérale », prend des accents amoureux extraordinaires, magnifiés par une auguste majuscule : « 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 » (RTP III, 764)⁶².

Cette musique de Vinteuil s'agrège donc au canevas complexe des réminiscences fortuites, moments privilégiés, pressentiments et impressions obscures, devenus souvenirs (dans l'enfance du Narrateur : la madeleine trempée dans la tasse de thé, les arbres de Balbec, les clochers de Martinville, les aubépines⁶³), qui essaient à travers tout le roman, comme des « effusions musicales » et des « caractères hiéroglyphiques » (RTP IV, 457) dont l'activité créatrice, découvrant les impressions cachées sous les sensations, apportera le décryptage. La *Recherche* est donc une tentative de conjurer la fuite des émotions, la fuite du temps, et sans doute aussi, même de manière illusoire, la fuite des êtres (Albertine est *la Fugitive*). Dans cette histoire rétrospective d'une quête, qu'il s'agisse du style de l'écrivain Bergotte, des

⁶⁰ La genèse de ces « sources » remonte aux *Plaisirs et les Jours* et surtout à *Jean Santeuil*. Voir à ce sujet Georges Piroué, *Proust et la musique du devenir*, Denoël, 1960 ; Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien, op. cit.* ; Jean Milly, *La Phrase de Proust - des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Larousse, 1975. Pour ce qui est du Septuor, Kazuyoshi Yoshikawa a fait, d'après les brouillons, l'inventaire de toutes ses sources composites (Schumann, Schubert, Franck, Fauré, Beethoven, Chabrier, Ravel, Debussy), « Vinteuil ou la genèse du septuor », *Études proustiennes* III, *Cahiers Marcel Proust*, Gallimard, 1979, p. 289-347.

⁶¹ « 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. [...] Et nous l'aimerons plus longtemps que les autres, parce que nous aurons mis plus longtemps à l'aimer. » (RTP I, 521).

⁶² À sa première audition de l'andante de la Sonate, Swann avait également éprouvé « pour elle comme un amour inconnu. » (RTP I, 206).

⁶³ Seul « le petit morceau », fait de mots, que dicte à Marcel la vue des clochers de Martinville atteste sa sensibilité littéraire en germe et apparaît comme la première joie de la création littéraire (RTP I, 179-180). Quant à cet autre exemple d'émotions fugitives, indicibles, que représente l'impression, obscure et vague, ressentie devant les aubépines, Proust compare « ces chefs-d'œuvre » végétaux à « ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret. » (RTP I, 136).

métaphores picturales d'Elstir, de l'art théâtral de la Berma, ou des phrases musicales de Vinteuil, toute formulation artistique nouvelle retient l'attention et la réflexion de Marcel, nourrit son évolution intérieure et alimente ses facultés créatrices. Mais Proust, ennemi de tout exposé dogmatique, ne fournit que des révélations esthétiques morcelées, éparpillées, fragmentaires sur ces grandes questions, « les questions importantes, les questions de la réalité de l'Art, de la Réalité, de l'Éternité de l'âme » (*RTP* III, 876). Avant de prendre pleinement conscience de sa vocation d'écrivain, Marcel expérimente les ressources de son imagination, de sa mémoire, jusqu'à trouver dans l'activité créatrice, qui concilie ces deux facultés psychiques, le moyen d'échapper aux limites du temps humain. À l'issue d'une longue maturation, l'appel du Septuor de Vinteuil, dans *La Prisonnière*, occupe une place privilégiée et résonne comme une synthèse des impressions privilégiées antérieures : « 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. » (*RTP* III, 876-877). Pour le Narrateur, cette musique est intimement liée à son propre destin, et du même coup se trouvent apparentées l'élucidation du souvenir involontaire et la compréhension musicale.

Ainsi, « la fatale soirée Verdurin », comme l'appellera Albertine, est pour le Narrateur à la fois un *crépuscule*, mettant fin à des relations ou modes de vie, et une *aurore*, qui fait bifurquer sa vie. La découverte du Septuor (dont la relation musicale est la plus étendue du roman) révèle à Marcel la « joie extra-temporelle » (*RTP* IV, 456) suscitée par la création artistique, et opère la jonction entre les deux grands axes de la *Recherche* : l'expérience amoureuse du Narrateur, empoisonnée par ses doutes à l'égard de la femme aimée, et la quête de l'absolu par l'œuvre d'art. Dès lors, le Septuor est associé au thème de la vocation, comme la Sonate l'avait été à celui de l'amour, ponctuant le déroulement de l'amour de Swann. Cette nouvelle musique, comme une « promesse empourprée de l'Aurore » (*RTP* III,

755), sonne les laudes de la « vocation », résonne tel « un mystique chant du coq », l'« espoir mystérieux » d'un « éternel matin » (*RTP* III, 754). Glissant ainsi de « la blanche sonate » au « rougeoyant septuor », la musique suscite des « levers de soleils intérieurs » (*RTP* III, 759), l'aura vibrante et fantasmagorique de « l'appel rouge et mystérieux de ce septuor » (*RTP* IV, 456) étant renforcée du fait qu'il est pure fiction. On mesure ainsi « l'importance de l'œuvre de Vinteuil qui, serpentant à travers la *Recherche*, réunit les êtres, les lieux et les temps les plus disparates au thème central de la création artistique.⁶⁴ » Métaphore du langage littéraire, elle jalonne l'évolution psychologique des personnages, la mutation de leur sensibilité, et conduit le Narrateur à reconnaître la coïncidence fugitive des impressions passées et la quête de la vérité au-delà des apparences sensibles, de son désenchantement et bonheur impossible. Sorte de théâtralisation musicale, le Septuor, dont la répétition constitue le principe architectural, joue « le rôle de forme-modèle et devient la clef esthétique du roman tout entier⁶⁵ », indiquant au Narrateur l'essence musicale de l'analogie, de la métaphore.

L'EXPÉRIENCE MUSICALE : « LA COMMUNICATION DES ÂMES »

Dans ces « rêveries musicales », il convient naturellement de distinguer le Narrateur, musicien amateur (il joue en effet au piano *Tristan* et la Sonate de Vinteuil), et l'écrivain Proust, esthète profane, comme Swann, mondain lettré, amateur de peinture et mélomane, mais dépourvu de connaissances musicales. Parmi les personnages, en dehors des musiciens anonymes (« le petit pianiste » de Mme Verdurin) ou connus (le violoniste Morel), Marcel et Charlus, qui jouent correctement du piano, Odette qui en joue mal, et Albertine qui est seulement capable d'actionner un piano mécanique, font partie des amateurs. Ainsi s'explique en partie l'importance des notations visuelles dans les textes de Proust relatifs à la musique, ces amateurs de paysages et de peintures nous proposant, selon les termes de Georges Matoré et Irène Mecz, « une *vision* de la musique [...], une *transposition*⁶⁶ ». Certes, le voir domine l'imagination, et la combinaison

⁶⁴ Georges Matoré et Irène Mecz, *Musique et structure romanesque dans la « Recherche du temps perdu »*, op. cit., p. 280. Voir cet essai pour une étude minutieuse, lexicographique et thématique, de toutes les occurrences de la musique de Vinteuil (auditions et allusions).

⁶⁵ Patrick Labarthe, « Vinteuil ou le paradoxe de l'individuel en art », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 101, janvier 2001, p. 111.

⁶⁶ *Musique et structure romanesque dans la « Recherche du temps perdu »*, op. cit., p. 22.

de la vision, de l'espace et du temps est au centre des interrogations esthétiques de Proust, qui ne dissocie pas vue et ouïe, la musique se disant très souvent en termes visuels.⁶⁷ En proie à « l'ineffable » et à « l'invisible », le Narrateur se trouve dans l'incapacité de dissocier la graphie de l'écoute et du spectacle visuel, écoutant comme il lit ou contemplant du regard ; mais cette alliance aboutira à un élargissement de sa perception et de sa conscience : « un élargissement de mon esprit » (*RTP* IV, 613). Sans qu'ils aient les moyens techniques, en termes de musicologie, d'analyser la musique, Swann et le Narrateur sont fascinés, emportés par ses effluves, tel Baudelaire (« La musique souvent me prend comme une mer ! »), saisis par cet art, chargé de sens bien que « voilé de ténèbres » (*RTP* I, 343), à la manière d'un sortilège ou d'une opération alchimique. Ils parlent de leur émotion, et sentent bien que la musique est le véhicule de cet au-delà des mots qui hante les poètes, recélant un message invisible. Chez les Verdurin, à l'audition de la Sonate de Vinteuil, Swann reconnaît en même temps l'insuffisance des mots du langage, les mensonges de l'amour, et ce pouvoir de la musique d'en fixer l'essence :

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. (*RTP* I, 215-216)⁶⁸

Lors d'une nouvelle écoute, à la soirée chez Mme de Saint-Euverte, au-delà de son bonheur perdu, Swann perçoit dans « la parole ineffable d'un seul absent », Vinteuil, ce frère mort, « inconnu et sublime », « le prestige surnaturel » de la musique : « 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. [...] C'était comme au commencement du monde » (*RTP* I, 346). Un commencement symbolique et musical, dont le déploiement trouve un équivalent métaphorique dans les couleurs du « prisme » de l'« arc-en-ciel ». Comment ne pas voir dans ce *fiat lux* musical un écho à Wagner, et à cette allégorie d'un enfantement du monde que constitue le prélude de *L'Or du Rhin*, d'autant que lors de cette nouvelle audition, comme plus tard le Narrateur dans sa chambre, Swann rapproche la petite phrase de Vinteuil de *Tristan* et de l'expérience de la mort :

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. (*RTP* I, 344-345).

Malgré tout, dans ses expériences musicales, Swann en reste encore au stade des sensations, des émotions, des souvenirs ; c'est Marcel qui aura la révélation de l'essence infinie de la musique, et entendra sa réalité spirituelle, à savoir que « l'art est plus réel que la vie ». Pour Swann, qui confondant le sens et le signe, croit que le réel n'est que le monde, alors que ce monde n'est que *son* monde, la petite phrase est le symbole de l'amour (« l'hymne national de l'amour de Swann et d'Odette », *RTP* III, 878), tandis

⁶⁷ Parmi d'innombrables notations : « 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 » (*RTP* I, 206) ; l'image de « l'arc-en-ciel » et du « prisme » (*RTP* I, 346) ; « la blanche sonate » et le « rougeoyant septuor » (*RTP* III, 759) ; « ces nébuleuses » devenant « d'éblouissantes architectures » (*RTP* III, 874-875) ; « dans la musique de Vinteuil, il y avait ainsi de ces visions qu'il est impossible d'exprimer et presque défendu de contempler » (*RTP* III, 876) ; « la fête inconnue et colorée » (*RTP* III, 877) ; ou encore la comparaison entre l'écoute des vers de Racine par la Berma et le plaisir de regarder des tableaux de Carpaccio (*RTP* I, 432).

⁶⁸ Développement inspiré par ce passage de *Jean Santeuil* : « Mais à défaut de pouvoir donner une sorte de réalité objective à nos espérances en les trouvant favorisées par la personne, nous éprouvons un grand bonheur à les trouver dans les poètes, dans les musiciens », *Jean Santeuil, op. cit.*, p. 760.

que le Septuor de Vinteuil apparaît à Marcel comme le symbole de l'art, l'expérience amoureuse de Swann étant dépassée par l'expérience esthétique de son fils spirituel, qui parviendra à se libérer des tourments d'un amour malheureux retardant l'accomplissement de sa vocation. Néanmoins, avant de parvenir à ce stade, le Narrateur allie sa perception musicale et esthétique en général à la vie intérieure, vécue, et en particulier à l'amour. En un passage du début de *La Prisonnière*, qui associe pour la première fois les trois créateurs imaginaires du roman, l'œuvre d'art n'est pas seulement ressentie, mais vécue, puisqu'en feuilletant « un album d'Elstir, un livre de Bergotte, la sonate de Vinteuil », le Narrateur y mêle les rêves suscités par Albertine : « je les jetais dans la phrase du musicien ou l'image du peintre comme dans un creuset, j'en nourrissais l'œuvre que je lisais. Et sans doute celle-ci m'en paraissait plus vivante » ; et comme par contagion, Albertine revêt alors l'apparence d'une œuvre d'art, « dans le recul de l'imagination et de l'art » (*RTP III*, 565). Ainsi, selon Proust, que la seule observation intellectuelle de la réalité déçoit, la perception et la connaissance de l'œuvre d'art sollicitent tout l'être, aussi bien son intelligence, sa sensibilité que son organisme, et au même titre que les souvenirs ou les émotions, les rêves, ces plongées dans les souterrains du psychisme, alimentent la réception artistique ; « le monde des rêves » ouvre d'ailleurs le roman, et il sera considéré à la fin du *Temps retrouvé* comme « un des modes pour retrouver le Temps perdu » (*RTP IV*, 491).

Les deux personnages, Swann comme Marcel, ont reconnu le caractère magique de l'art musical, qui échappe au monde étroit et clos de la représentation (littéraire ou picturale), véhiculant des métaphores indéfinies, des « réalités invisibles » (*RTP I*, 208), un message encore inconnu, « si proche et pourtant à l'infini », symbolique et non discursif, procurant une « ivresse spécifique » (*RTP III*, 876) à l'efficacité immédiate, au-delà des mots : « 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. » (*RTP I*, 343). Marcel va plus loin dans la reconnaissance de l'artiste comme « citoyen d'une patrie inconnue », qui est une « patrie intérieure », celle de « l'existence irréductiblement individuelle de l'âme » (*RTP III*, 761), et de la musique comme voie/voix privilégiée de cette intériorité de l'être : « 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 » (*RTP III*, 876)⁶⁹. Aux dédits du langage et à ses lieux communs, la musique objecte une communication intuitive, et la grâce d'une petite phrase de cinq notes, sans mots, devient ainsi le langage commun de la tristesse, de l'amour ou de la joie, parvenant à dire l'ineffable ou le silence de nos intimités. Proust découvre ainsi par la musique que le réel excède les mots pour le dire. C'est ce même pouvoir incantatoire que Louis-René des Forêts énoncera en ces termes : « la musique est le lieu où la pensée respire.⁷⁰ » Comparée, à travers l'instrument du pianola, à une nouvelle « lanterne magique » (*RTP III*, 883), jouet de son enfance souvent évoqué et présidant à des spectacles imaginaires, la musique apparaît ainsi comme l'instrument privilégié de tous les sortilèges, non seulement ceux de l'enfance, assortis aux rêveries des paradis perdus, mais aussi ceux de la passion, de l'amour.

On retrouve là un peu de cette association si particulière à Wagner, selon la prérogative qu'il donnait à l'émotion sur la raison, entre extase mystique et ivresse dionysiaque. Dès *Les Plaisirs et les Jours*, en parlant du « fond mystérieux de notre âme », de la musique comme « source des plaisirs et des larmes » (selon le titre d'un texte de ce recueil), liée à l'amour et aux « intermittences du cœur⁷¹ », Proust manifestait l'influence de ses découvertes de Wagner et Schopenhauer, plaçant la musique au sommet des

⁶⁹ Quelques pages plus loin, Marcel rapproche ce pouvoir mystérieux et inconnu de la musique des souvenirs de certains états de l'âme vécus dans son passé : « 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 » (*RTP III*, p. 883).

⁷⁰ Louis-René des Forêts, *Voies et détours de la fiction*, Fata Morgana, 1985, p. 13. Pascal Guignard écrit quant à lui : « Là où la pensée a peur, la musique pense », *Boutés*, Galilée, 2008, p. 19.

⁷¹ *Les Intermittences du cœur* était le titre primitif de la *Recherche* (Cf. *RTP III*, notes, p. 1226).

arts⁷². Ses analyses de l'ivresse et du plaisir musical, comme révélation spirituelle, en portent la marque évidente. La musique exprime, avec plus d'éloquence encore que les mots, les désirs et les troubles du cœur humain : « 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 » (RTP III, 762-763). Comme Baudelaire, Proust a éprouvé et reconnu la puissance d'emportement et d'expression de la musique. Quant à Wagner, s'inscrivant dans le sillage de l'esthétique musicale romantique, et dans un mouvement de « symphonisation » du théâtre lyrique, il transfère progressivement le matériau thématique des voix à l'orchestre, les voix déclamant essentiellement dans un style arioso, car selon lui « le langage des sons [*Tonsprache*] est le commencement et la fin du langage des mots [*Wortsprache*], comme le sentiment est le commencement et la fin de la raison, le mythe le commencement et la fin de l'histoire, la poésie lyrique le commencement et la fin de l'art poétique⁷³ ». Ses drames concrétisent ainsi les idées de E. T. A. Hoffmann, qui avait célébré en 1810 la prééminence de la musique instrumentale, dont « le pouvoir magique » dit l'indicible et ouvre « le royaume de l'infini⁷⁴ ».

Dans le texte de Proust, ce pouvoir irradiant de l'art musical est donné par l'image du « clavier »⁷⁵, non de sept notes, mais aux touches innombrables, un clavier infini, « incommensurable, encore presque tout entier inconnu, ou seulement çà et là, séparées par d'épaisses ténèbres inexplorées, quelques-unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité » font pénétrer dans « cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre

âme que nous prenons pour du vide et pour du néant » (RTP I, 344). Le pouvoir expressif de la musique se double donc d'un pouvoir de révélation, procurant une jouissance plus haute que l'amour, une Joie infinie : « équivalent spirituel » (RTP IV, 457) des sensations et « joie éperdue » (RTP III, 759), « joie ineffable » (RTP III, 764), « type inconnu de joie », « appel vers une joie supraterrrestre [...] comme tranchant avec tout le reste de ma vie, avec le monde visible » (RTP III, 765). Cet « étrange appel », « cette joie inconnue » est la promesse d'une épiphanie de la vie intérieure, le moyen de dépasser les illusions, déceptions, souffrances de l'existence : « la promesse qu'il existait autre chose, réalisable par l'art sans doute, que le néant que j'avais trouvé dans tous les plaisirs et dans l'amour même, et que si ma vie me semblait si vaine, du moins n'avait-elle pas tout accompli » (RTP III, 767). Ainsi, l'art n'est peut-être « pas aussi irréel que la vie » (RTP III, 759), et la musique, source de sensations, émotions, les plus riches, et métaphores, permet la contemplation fugitive de l'essence des choses ; elle permet d'élargir l'horizon de la vie, comme une extension du monde et de l'expérience intérieure : « 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. » (RTP III, 762)⁷⁶.

LES LEITMOTIVE DE L'ENCHANTEMENT

S'il est vrai, comme l'écrit Vladimir Jankélévitch, que « la philosophie de la musique se réduit pour une part à une psychologie métaphorique du désir⁷⁷ », Proust, par le biais de la musique, comme métaphore

⁷² Voir à ce sujet Anne Henry qui écrit que le jeune Proust avait « compris que le fameux Vouloir schopenhauerien est d'essence affective », *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, Klincksieck, 1981, p. 48. « Éloge de la mauvaise Musique » et « Famille écoutant de la Musique », dans *Les Plaisirs et les Jours*, en sont deux illustrations flagrantes.

⁷³ Richard Wagner, *Opéra et Drame (Oper und Drama)*, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, t. IV, Volksausgabe, Breitkopf & Härtel, 1911, p. 91, cité dans *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, dir. Timothée Picard, Actes Sud / Cité de la musique, 2010, p. 1529.

⁷⁴ E. T. A. Hoffmann, critique de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven, article publié en avril-mai 1810 par Friedrich Rochlitz, dans le *Journal général de la Musique (Allgemeine musikalische Zeitung)*, repris dans *Kreisleriana (Fantaisies à la manière de Jacques Callot, 1813-1815)*, IV : « La musique instrumentale de Beethoven », que l'on peut lire dans les *Écrits sur la musique*, rassemblés et traduits par Brigitte Hébert et Alain Montandon, éd. L'Âge d'Homme, 1985, p. 39.

⁷⁵ Sur cette image, voir Luc Fraisse, « Les singes dactylographes et le miracle de Vinteuil », *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1995, n° 6, p. 989-1016.

⁷⁶ Peut-être est-il permis de voir dans ce voyage stellaire un écho des *Illuminations* de Rimbaud : « J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse », *Œuvres complètes. Correspondance*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004, p. 168.

⁷⁷ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Armand Colin, 1961, p. 21.

du désir, réfléchit aussi bien à l'amour qu'à la littérature. Le cœur humain et « ces minuits de l'âme, secrets et inquiétants⁷⁸ » dont parle Nietzsche, sont au centre des œuvres de Proust et Wagner. Et nul doute, selon les dires de leurs auteurs eux-mêmes, Proust, Woolf ou Schnitzler par exemple, que les nouveaux romans dits « de l'intériorité », qui fleurissent au début du XX^e siècle, doivent beaucoup au monologue intérieur des opéras de Wagner, figuré par la question identitaire de *Lohengrin* : le moi est-il dicible ou non ? Ainsi, alors que la valeur esthétique et heuristique du mythe est un sujet d'actualité et que de nombreux contempteurs de la dramaturgie wagnérienne, comme l'ami intime de Proust Reynaldo Hahn, ou bien encore Émile Zola, s'opposent à cette fiction et ses héros légendaires (reproches reposant sur une identification traditionnelle au premier degré avec eux), Proust, quant à lui, perçoit l'arrière-plan symbolique et la vérité archétypale et humaine de ces héros mythiques, et confesse dans une lettre à son ami musicien : « plus Wagner est légendaire, plus je le trouve humain et le plus splendide artifice de l'imagination ne m'y semble que le langage symbolique et saisissant de vérités morales⁷⁹ » - ce que Wagner nommait lui-même « l'humain absolu ». On mesure ainsi la distance entre la relation de Proust à Wagner et le wagnérisme outré de certains écrivains de son temps : les cygnes de Georges Rodenbach, le Graal de Peladan, le médiévalisme légendaire de Stuart Merrill, l'ésotérisme oriental d'Édouard Schuré, le rêve du surhomme de Maurice Barrès, le décadentisme tristanien de D'Annunzio (même si son « Épiphanie du Feu » oscille entre fascination et émancipation).

Le pouvoir d'enchantement de la musique de Wagner sur Proust est surtout lié à deux opéras : *Tristan et Isolde* et *Parsifal*. Dans un passage essentiel

de *La Prisonnière*, qui évoque *Tristan*, seule œuvre musicale réelle de laquelle la musique de Vinteuil est explicitement rapprochée, Wagner apparaît clairement comme un double à la fois concret et sublime du musicien imaginaire qu'est Vinteuil ; ce qui fait dire à Georges Matoré et Irène Mecz que « Wagner est l'aïeul de Vinteuil comme Swann est le père spirituel du narrateur⁸⁰ ». Lequel découvre tout à coup, comme Swann auparavant, une parenté spirituelle entre la musique de *Tristan* et une mesure de la Sonate de Vinteuil, au point d'en venir à superposer les deux partitions. Est ainsi mise en évidence une analogie entre la vérité de la représentation de l'amour proposée dans ces œuvres, et un principe de composition formel sur lequel reposent aussi bien l'opéra de Wagner (considéré par Nietzsche comme un « véritable *opus metaphysicum* de tout art ») que le roman de Proust, construit lui aussi sur le retour « insistant » et « fugace » des mêmes motifs, qualifiés à la fois de « lointains » et « viscéraux » (*RTP* III, 665). Ce passage est introduit par une question centrale, qui résume tout l'enjeu de la création, et des rapports entre l'art et la vie⁸¹ : « 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 ! » (*RTP* III, 664). Pour Proust, la musique de Wagner devient donc emblématique de cette recherche de l'individualité, une métaphore possible d'un dévoilement intérieur, l'attente ou la promesse d'une « félicité » ; et aux yeux du Narrateur, cette propriété de l'art d'apporter de la joie, du nouveau et de « réunir diverses individualités », la peinture comme la

⁷⁸ Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contre Wagner*, op. cit., p. 1209.

⁷⁹ *Lettres à Reynaldo Hahn*, lettre XXIX, [mai ?] 1895, édition établie par Philip Kolb, Gallimard, 1956, p. 53. Thomas Mann, qui analyse ce décentrement psychologique, estime que « rien n'est plus wagnérien que ce mélange de primitivité mythique et de modernité psychologique et même psychanalytique. Il y a là tout le naturalisme du XIX^e siècle transfiguré par le mythe. [...] pour l'artiste, seul importe l'humain absolu cristallisé dans le mythe, seule importe la poésie pure et intemporelle de la nature et du cœur », *Wagner et notre temps*, op. cit., p. 164-165. Quant à Carl Gustav Jung, il s'est montré très attentif à l'œuvre de Wagner dans son analyse des fondements archétypaux de la conscience humaine, même si dans un texte comme *Le Retour de Wotan* (1936), il juge ce réveil de dieux primitifs comme « un recul et une régression », *Wotan*, in *Aspects du drame contemporain*, Librairie de l'Université Georg et Cie, 1948, p. 115.

⁸⁰ *Musique et structure romanesque dans la « Recherche du temps perdu »*, op. cit., p. 152.

⁸¹ Hanté par un même bonheur inconnu ou incertain, Wagner lui-même ne cesse de dire, dans sa correspondance, ses souffrances et ses insatisfactions quant à la joie de vivre et l'amour, rêvant de pouvoir vivre pleinement au lieu de créer, en particulier dans ses lettres à Théodore Uhlig : « je ne puis m'empêcher de songer que si nous avions une *Vraie Vie*, nous n'aurions point besoin d'Art. L'Art commence précisément où la Vie réelle cesse. [...] Je ne puis concevoir comment un homme *vraiment heureux* puisse jamais songer à l'Art. », *Lettres de Richard Wagner à ses amis, Théodore Uhlig, Guillaume Fischer, Ferdinand Heine*, Felix Juven éd., 1903, p. 153.

musique (encore une fois décrite en termes lumineux : les « vagues ensoleillées » du « flot sonore », « le spectre » solaire) l'ont en partage : « 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 » (*RTP III*, 665). Après avoir insinué l'hypothèse de son néant, le Narrateur finira par reconnaître la réalité vécue de l'Art, du moins en faire l'hypothèse, garante de toute émotion esthétique : « 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 » (*RTP III*, 876).

Ce qui fascine Proust dans la technique wagnérienne, c'est d'abord l'usage du leitmotiv, selon lequel se surimposent dans le flux de la mélodie continue et le creuset des débordements orchestraux ces petites identités sonores, autonomes, fugitives comme des éclairs ou des « silhouettes », mais investies d'une forte charge émotive, dont il cite plusieurs exemples : « Le chant d'un oiseau, la sonnerie de cor d'un chasseur, l'air que joue un pâtre sur son chalumeau, découpent à l'horizon leur silhouette sonore⁸² » (*RTP III*, 665-666). Le terme « leitmotiv » est certes quasiment absent du roman (une seule occurrence⁸³), écarté au profit de l'idée de forme ou motif organique, Proust évoquant, à propos de la partition de *Tristan* « ces thèmes insistants et fugaces qui visitent un acte, ne s'éloignent que pour revenir, et parfois lointains, assoupis, presque détachés, sont à d'autres moments, tout en restant vagues, si pressants et si proches, si internes, si organiques, si viscéraux qu'on dirait la reprise moins d'un motif que d'une névralgie »⁸⁴

(*RTP III*, 665). Caractère névralgique de cette musique, reconnu par Baudelaire, et que Nietzsche critiqua en parlant de « décadence », « hystérie », « névrose », « hypnose », « puissance de séduction », « dépravation des nerfs ». Mais le monde de la durée musicale est rapproché des expériences et idées de l'auteur relatives à l'amour, au temps, à la mémoire, à la création, thèmes obsessionnels, « névralgiques », qui révèlent le moi profond de l'écrivain. Ces motifs musicaux, ou micro-organismes, dont parle Proust au sujet de Wagner trouvent alors un écho dans les « motifs conducteurs » que sont « ces phrases types » (*RTP III*, 877) de Vinteuil, sensations auditives qui ont aussi une résonance littéraire, mais attestent surtout la fixité d'une essence individuelle. Ils sont aussi le modèle formel de toutes les réminiscences involontaires (sensations le plus souvent visuelles), hantises d'*impressions* qui traversent le roman, établissant un jeu d'échos thématiques qui reviennent à la fois semblables et différents. Un autre équivalent explicite entre le leitmotiv wagnérien et ce que Proust lui-même nomma « le leitmotiv Fortuny » concerne les robes de ce peintre et créateur de mode espagnol (Mariano Fortuny y Madrazo), dont les mentions à des moments décisifs de *La Prisonnière*, *Albertine disparue* et *Le Temps retrouvé* évoquent à la fois la relation avec Albertine et le voyage à Venise ; comme chez Wagner, le procédé apparaît ici et là sous de nouvelles formes, mais à chaque fois condense, annonce ou remémore un événement, lié aux tournants dramatiques comme aux sentiments des personnages. On comprend aisément la fascination de Proust pour le leitmotiv wagnérien, sorte d'équivalent musical de ses propres conceptions de la mémoire, l'écriture proustienne, comme l'écriture musicale, jouant de l'entrelacement des temps, passé et présent, comme de la surimpression de thèmes, sentiments, sensations ou images symboliques.

⁸² Allusions à l'oiseau de *Siegfried*, au cor de Siegfried ou à ceux des chasseurs de *Tannhäuser*, ou bien au début du deuxième acte de *Tristan* ; à la mélodie du pâtre jouée au cor anglais dans le troisième acte de *Tristan*. Au sujet de cette page, Pierre Boulez a exprimé son admiration quant à la compréhension de Proust de la musique de Wagner, « qui ne retourne jamais en arrière, mais qui utilise toujours les mêmes motifs, les mêmes ressources de base, pour en arriver à un développement continu extrêmement serré et extrêmement libre à la fois. Cette page de Proust sur le troisième acte de *Tristan* est une des pages les plus impressionnantes sur Wagner », *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Éditions du Seuil, 1975, p. 66.

⁸³ À propos de la répétition d'un phénomène psychologique. Wagner lui-même, dans ses écrits, n'emploie pas le mot « leitmotiv », mais parle, notamment dans *Opéra et Drame*, de *Grundmotiv* (motif fondamental), *Grundthema* (thème fondamental), *Hauptmotiv* (motif principal), *thematisches Motiv* (motif thématique), *melodische Momente* (moments mélodiques), *Ahnungsmotiv* (motif de pressentiment). C'est Hans von Wolzogen qui a imposé le terme, dans son guide thématique de la *Tétralogie*, en 1876. Sur le leitmotiv, voir *Dictionnaire encyclopédique Wagner, op. cit.*, p. 1078-1083.

⁸⁴ La comparaison avec une « névralgie » réapparaît, avec les mêmes termes, au sujet du Septuor : « 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 » (*RTP III*, 764).

Proust y trouve en même temps l'intégration du motif dans la richesse profuse de la mélodie continue et le fait qu'il préserve tout à la fois son identité évocatrice, le flux musical et la matérialisation fugitive de phrases qui paraissent d'abord fragmentaires et isolées. Il en fit très tôt une application littéraire dans « Mélancolique Villégiature de Mme de Breyves », paru dans la *Revue blanche* du 13 septembre 1893, dont l'aventure amoureuse suit les inflexions d'une mélodie intérieure continue, aiguës et renouvelées par la musique, comme ces apparitions et disparitions de M. de Laléande, « blasonné » de son leitmotiv⁸⁵. Ainsi, les motifs et les personnages proustiens demeurent tout en subissant des transformations - phénomène que Proust rapporte à propos du nom des Guermantes qui, « à tous les moments de sa durée [...], considéré comme un ensemble de tous les noms qu'il admettait en lui, autour de lui, subissait des déperditions, recrutait des éléments nouveaux » (*RTP* IV, 548). Le leitmotiv wagnérien est bien le modèle initial de ces réminiscences, reconnaissances et répétitions qui abondent dans le roman, mais comme les données vécues où Proust a puisé ses matériaux, le procédé musical a subi des transmutations qui, au terme d'un processus de recréation, l'éloignent de l'original wagnérien. On relève notamment que le leitmotiv musical se laisse aisément reconnaître et véhicule d'emblée, dans « son originalité première » (*RTP* III, 666), une signification emblématique, repérable et quasiment toujours la même, tandis que les thèmes itératifs proustiens, d'abord obscurs, ne sont élucidés que tardivement. Dans le roman, le monde est une partition, « jouée » selon un dévoilement progressif du sens dans le temps. Chez Proust, ces thèmes conducteurs, magiques ou prophétiques, sont donc l'objet d'associations et de variations multiples, selon les interprétations, changeantes, des personnages, effets et différences que résumant ainsi Georges Matoré et Irène Mecz : « la variation mélodique est remplacée par une modulation sémantique ; l'interprétation du motif de Vinteuil varie selon les personnages et la situation affective de ceux-ci.⁸⁶ » Mais chez Wagner aussi, les leitmotivs, associés à un personnage, un

objet, un lieu, un sentiment ou un concept, subissent de multiples variations, changent tout en restant les mêmes (comme le retour de telle phrase de Vinteuil, « la même et pourtant autre », *RTP* III, 763), car ils se prêtent à des transformations intrinsèques (modifications de l'harmonie, changements de tempo ou de rythme, altérations progressives), ou des superpositions d'éléments thématiques (polyphonie, combinaisons de plusieurs leitmotivs)⁸⁷. Ils témoignent ainsi d'un art de la transition, de la répétition, mais aussi de la variation, par lequel Wagner, estimant que le poème doit féconder la musique, accomplit un immense travail thématique et d'autonomie du discours musical, le texte dramatique devenant « un *prétexte* musical⁸⁸ », puisque la fonction même des leitmotivs, moyen d'expression métaphorique, relève de la dramaturgie.

Au-delà des différences de modalités, liées à la transposition du domaine musical au domaine littéraire (après Proust, qui retient surtout la valeur symbolique du leitmotiv, Thomas Mann est l'écrivain qui usera le plus de cette technique, revendiquant un constructivisme musical pour ses livres, assimilés à des « partitions »), Proust, émerveillé par ces thèmes en silhouette et le génie de l'émotion pure dans la musique de Wagner, rejoint ainsi certaines analyses de Nietzsche qui, avant d'en rejeter les effets et les affects, l'emphase théâtrale de Bayreuth, louait la lucidité psychologique de Wagner, reconnaissant en lui un « connaisseur d'âmes » et le plus grand peintre de la mélancolie de l'amour :

Wagner n'est digne d'admiration, digne d'amour que pour son invention de l'infime, pour l'imagination du détail [...] notre plus grand miniaturiste musical, faisant tenir dans le plus petit espace une infinité de sens et de douceurs [...] du Wagner magnétiseur et peintre de fresques, il faut distinguer un autre Wagner, qui recueille de petits bijoux : notre plus grand mélancolique en musique, plein de clins d'œil, de délicatesses et de consolations que personne n'avait entamées avant lui, le maître pour exprimer les accents d'un bonheur mélancolique et comateux... Un lexique de la langue la plus intime de Wagner tient dans de courtes phrases de cinq à

⁸⁵ « Une phrase des *Maîtres chanteurs* entendue à la soirée de la princesse d'A... avait le don de lui évoquer M. de Laléande avec plus de précision. [...] Elle en avait fait sans le vouloir le véritable *leitmotiv* de M. de Laléande et, l'entendant un jour à Trouville dans un concert, elle fondit en larmes », *Les Plaisirs et les Jours*, *op. cit.*, p. 74.

⁸⁶ *Musique et structure romanesque dans la « Recherche du temps perdu »*, *op. cit.*, p. 253.

⁸⁷ C'est ainsi que les 91 motifs du *Ring* sont entendus au total 2381 fois - ce qui peut échapper à l'auditeur sans partition, *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, *op. cit.*, p. 1083.

⁸⁸ Pierre Boulez, *Regards sur autrui*, Christian Bourgois, 2005, p. 149.

*quinze mesures, et dans de la musique que personne ne connaît.*⁸⁹

Avec Wagner, usant du leitmotiv, mais pas seulement, on peut penser que le chant expressif, l'*espressivo*, concilie l'intelligibilité du texte et l'intention dramatique, bien plus que le bel canto de l'opéra italien. En même temps, Proust perçoit aussi en Wagner, fabricant génial, la part d'artifice ou de travail, donc d'illusion, comme si la grâce se dégradait en truc (pressentiment que le modèle est sans doute à dépasser) : « chez lui, quelle que soit la tristesse du poète, elle est consolée, surpassée - c'est-à-dire malheureusement un peu détruite - par l'allégresse du fabricant » ; et si le Narrateur, « troublé par cette habileté vulcanienne », continue néanmoins de jouer *Tristan* au piano, il s'interroge : « Si l'art n'est que cela, il n'est pas plus réel que la vie » (*RTP III*, 667). Néanmoins, la joie éprouvée balaie ces doutes, à l'image de la scène de la forge de *Siegfried*, dans laquelle le héros façonne l'épée de son destin ; montrant ainsi que le côté « fabrication » n'est qu'un instrument au service d'un idéal supérieur.

ŒUVRE RÉDEMPTRICE ET MÉTAPHYSIQUE DU TEMPS

Idéal dont il apparaît assez clairement qu'il est lié au thème, central chez Wagner, de la rédemption. Nietzsche écrivait que « l'opéra de Wagner, c'est l'opéra de la rédemption. Il y a toujours chez lui quelqu'un qui a besoin d'être sauvé⁹⁰ ». Comme dans *Parsifal*, l'opéra par excellence de l'initiation et de la révélation, les héros du roman de Proust, conçu comme une œuvre initiatique, sont en quête de rédemption. Il y a là une dimension de joie, d'extase esthétique et mystique, qui apparente l'opéra et le roman ; de même que la musique de Wagner est à la fois sensuelle et métaphysique, le roman de Proust conte l'histoire et les aventures de multiples personnages, avec leurs sensations, sentiments, souvenirs, rêves, et celle d'une vocation, aboutissant à une extase esthétique, par-delà

les « formes analytiques du raisonnement » (*RTP III*, 760), découverte d'un univers presque aussi magique que celui des *Mille et Une Nuits*, si fréquemment mentionné par le Narrateur. L'essai de Wagner sur *La Religion et l'Art*, dans lequel il présente un programme de « sauvetage » de la religion, devenue artificielle et dogmatique, par l'art, fut écrit en 1880, pendant le travail de composition de *Parsifal*. Et c'est en rédigeant *L'Adoration perpétuelle*, titre initialement prévu pour *Le Temps retrouvé*, entre 1910 et 1911, que Proust décide de modeler la quête spirituelle du Narrateur d'après l'exemple donné par Wagner dans *Parsifal*. Dans cette première version, le Septuor n'était pas une œuvre imaginaire de Vinteuil, mais « L'Enchantement du Vendredi saint » au troisième acte de l'opéra. Dans ce « panneau *Parsifal* » du manuscrit, le livre à venir est présenté comme la découverte de la réalité et de la vérité sous les apparences, réalité faite de « moments vraiment musicaux », d'une « essence spirituelle » comparable à « cette matière sonore de la symphonie musicale⁹¹ ». Un passage dans l'*Esquisse XXIV* évoque le même morceau : « N'était-ce pas une de ces créatures, n'appartenant à aucune espèce de réalités, à aucun des règnes de la nature que nous puissions concevoir, que ce motif de "L'Enchantement du Vendredi saint" » (*RTP IV*, 825). Mais finalement les développements sur *Parsifal*, destinés à la révélation chez la princesse de Guermantes, sont enlevés, comme si le Narrateur ne pouvait accéder à l'illumination que par une œuvre d'art imaginaire, car, selon Jean-Jacques Nattiez, « dans la logique du roman, une œuvre réelle est toujours décevante : la saisie de l'absolu ne peut être suggérée que par une œuvre désincarnée, irréelle et idéale.⁹² »

Demeure malgré tout un parallélisme entre le cheminement de la *Recherche* et celui de *Parsifal* - comme en témoignent des notes de 1913-1916 : « Je présenterai comme une illumination à la Parsifal la découverte du Temps retrouvé dans les sensations cuiller, thé, etc.⁹³ » Le Narrateur est retardé dans sa quête par les jeunes filles, tout comme Parsifal par les Filles-fleurs, et l'on peut supposer que les

⁸⁹ Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner*, op. cit., p. 912-913. Nietzsche affirme ensuite son goût de l'infini : « il a augmenté à l'infini la puissance d'expression de la musique - : il est le Victor Hugo de la musique considérée comme langage », *ibid.*, p. 914.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 904.

⁹¹ *Matinée chez la princesse de Guermantes*, Cahiers du *Temps retrouvé*, édition critique établie par Henri Bonnet, Gallimard, 1982, p. 175. Dans son évocation de la Sonate lors de la soirée Saint-Euverte, Proust reprendra de nombreuses métaphores de ce brouillon concernant *Parsifal* : « comme une bulle irisée », « un arc-en-ciel », le « prisme », etc.

⁹² Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, op. cit., p. 69-70.

⁹³ *Matinée chez la princesse de Guermantes*, Cahiers du *Temps retrouvé*, op. cit., p. 318.

comparaisons des jeunes filles à des fleurs ont été inspirées à Proust par Wagner. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* justement, Odette - et avec elle, toutes les femmes tentatrices, sa fille Gilberte, Mme de Guermantes, Albertine - est assimilée à Kundry, la prisonnière du magicien Klingsor : « J'eusse été moins troublé dans un antre magique que dans ce petit salon d'attente où le feu me semblait procéder des transmutations, comme dans le laboratoire de Klingsor » (*RTP* I, 518). Dans son essai sur *Proust musicien*, Jean-Jacques Nattiez énumère toute une série d'autres parallèles évocateurs : Swann pris au piège de l'amour, comme Amfortas ; le Narrateur ne comprenant rien à la Sonate à la première écoute, tel Parsifal exposé au Graal ; le baiser d'Albertine dans *Le Côté de Guermantes*, comparable à celui de Kundry, après lequel Parsifal peut saisir le mystère du Graal ; Parsifal entrant à Montsalvat conduit par Gurnemanz, comme Marcel entrant dans la bibliothèque de la princesse de Guermantes (Nattiez émet aussi l'hypothèse que le nom des Guermantes serait une francisation de Gurnemanz) ; dans les deux cas, la révélation finale a lieu au terme d'une marche, qui matérialise la quête : la montée au Graal, et la longue marche dans Paris au terme de laquelle apparaît l'épisode des pavés inégaux de la cour, suivi de l'illumination dans la bibliothèque⁹⁴. Ce cheminement, qui correspond aussi à ce qui rapproche et sépare Swann de Marcel, va vers un au-delà du sentimental, vers un absolu de l'art, qui seul reproduit l'inexprimable et l'ivresse procurée par des impressions de la vie. Au final, la révélation n'apparaît accessible qu'aux êtres prédestinés : Parsifal, le Narrateur. De plus, avec *Parsifal*, Wagner procure l'illusion d'échapper au cours inexorable du temps et d'atteindre une durée extatique, éternelle, hors du temps. La fin de l'acte II illustre cette faculté d'arrêter le mouvement pour en fixer un instant, un temps infini métaphoriquement spatialisé par la flèche immobilisée dans l'espace (le septième argument de Zénon d'Elée, condamné par Bergson), lorsque la Sainte lance projetée par Klingsor sur Parsifal s'arrête miraculeusement dans les airs. L'être extra-temporel, avec ses instants de bonheur, est aussi la visée ultime du Narrateur, semblable à une extase mystique, loin des déceptions, illusions mondaines, amoureuses, auxquelles il renonce, autant d'échecs, synonymes de

néant (« les Arts du Néant ») ou de mort.

Par ces analogies, tant thématiques et formelles que philosophiques et esthético-religieuses, entre l'opéra de Wagner et le roman de Proust, *Parsifal* apparaît, aux yeux de Jean-Jacques Nattiez, comme le modèle pour « l'œuvre d'art rédemptrice », permettant l'accession de l'individu au principe de la Volonté, même si au fil de la genèse du roman, des *Esquisses* à l'état terminal de la *Recherche*, la figure et la musique de Wagner ont tendance à s'éclipser au profit de celles, fictives, de Vinteuil ; la scène de *Parsifal* dans *Le Temps retrouvé* étant remplacée par le Septuor de Vinteuil. Malgré tout, une même métaphysique du temps est perceptible, et dans ses esquisses, Proust proposait, à partir de *Parsifal*, de dépeindre l'effet du temps comme celui d'un « fleuve-temps séparateur » : « comme s'ils me parlaient de l'autre côté d'un grand fleuve qui mettait entre nous de l'espace et élevait des brumes, que leur regard cherchait à percer et ce fleuve, c'était le fleuve du Temps » (*RTP* IV, *Esquisse* LXII, 946). On reconnaît là une réminiscence de la fameuse formule de Gurnemanz à Parsifal : « Ici, mon fils, le temps devient espace » (*Mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit*). L'image wagnérienne du « changement de décor à vue », illustration de cette métaphysique du temps, est également évoquée par le Narrateur dans *Le Côté de Guermantes*, lorsqu'il compare la transition mondaine qui l'a mené dans le salon de la duchesse de Guermantes à ce fameux changement de décor de *Parsifal*, même s'il déplace ce dernier de l'acte I à l'acte II de l'opéra, la magie n'étant plus associée au Graal, mais au jardin de Klingsor et aux charmes des Filles-fleurs (*RTP* II, 716). Pour le Narrateur, parce que le monde est fonction de sa représentation, l'œuvre à venir sera cet espace-temps, un ordonnancement progressif du temps par la conscience.

L'œuvre musicale, comme la quête, comme la *Recherche* elle-même, se déploie dans le temps, par le jeu des transpositions, réminiscences, perceptions qu'elle suscite en nous, comme si elle mimait le déroulement, la répétition des mêmes motifs, orchestrés par la mémoire involontaire. De ce point de vue, Jean-Jacques Nattiez s'est attaché à montrer comment la perception musicale proustienne, inscrite dans le temps, apparaît à la fois « sélective, discontinue et versatile », et opère selon trois phases d'écoute :

⁹⁴ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, op. cit., p. 71-72.

un premier contact « nébuleux » et opaque, puis une pénétration de l'œuvre par l'intelligence, avant le dégagement d'une « vérité transcendante⁹⁵ ». Le Narrateur trouve ainsi dans la musique, « en dehors du monde réel » (*RTP* I, 299), l'incarnation de l'art dont Schopenhauer disait qu'il pouvait « arrêter la roue du temps », abolir le temps et transcender la réalité. Comme le philosophe allemand, Proust estime en effet que l'art est l'activité suprême, et la musique un art privilégié qui exprime l'Être et non les apparences, permet de pénétrer dans l'intimité du monde et faire le pari d'une victoire sur le temps. Certes, le nom de Schopenhauer n'apparaît que deux fois dans la *Recherche*, mais ces silences ou dissimulations sont courants de la part de Proust, qui ne signale pas ses emprunts. Toutefois, aux yeux de Jean-Jacques Nattiez, comme de Anne Henry, l'influence de Schopenhauer sur Proust, plus encore que celle de Wagner, et notamment la distinction entre intuition et intelligence, dans leur travail complémentaire pour accéder à « l'essence » de l'art, constitue l'arrière-plan esthétique et métaphysique déterminant de la *Recherche*, comme quête d'une vérité conjointe de l'être et de l'art. Quête à la fois esthétique, herméneutique, heuristique, métaphysique, mystique, dans laquelle le monde est pensé comme l'émanation de la *volonté* et de la *représentation*, une partition (musique) pour l'être, la fiction d'une Volonté. Comment ne pas reconnaître dans tels exposés de Schopenhauer les idées musicales énoncées par Proust, et la même tentative d'extraire l'essence du monde de sa gangue phénoménale : « Le compositeur nous révèle l'essence intime du monde, il se fait l'interprète de la sagesse la plus profonde, et dans une langue que sa raison ne comprend pas » ; sa musique est « représentation immédiate de la volonté », « elle est perçue dans le temps et par le temps ; l'espace, la causalité - par suite l'entendement - n'y a aucune part. Semblable à une intuition, l'impression esthétique des sons n'est perçue que par l'effet⁹⁶ ». Pour Schopenhauer, dont on sait l'influence capitale

qu'il eut sur Wagner⁹⁷, la musique est donc le modèle idéal de la philosophie ; idée analogue à celle qu'on retrouve chez Proust : « la musique y est traitée, écrit Jean-Jacques Nattiez, comme le modèle idéal et utopique de la littérature », ce qui l'amène à conclure que pour Proust, comme pour Mallarmé, il faudrait certes « reprendre à la musique son bien », mais surtout Proust a découvert, grâce à Schopenhauer, que la musique est porteuse d'une vérité métaphysique ; son « recours [...] à la musique est, dans son esprit, tout sauf anecdotique. Il est, dans tous les sens du terme, essentiel.⁹⁸ »

Marquées par la hantise du Temps, les œuvres de Proust et de Wagner tentent de conjurer son écoulement. Dans le cas de Proust, c'est l'évidence même, puisqu'à la fin du *Temps retrouvé*, il entend donner à son œuvre « la forme invisible » du Temps, « cette notion du temps incorporé » (*RTP* IV, 623), et qu'à travers tout le roman il décline différentes manières d'appréhender la perception du temps dans l'art. Comme le romancier, le compositeur a l'obsession de l'œuvre complète, achevée de son vivant et frappée du sceau de l'éternité, tel Wotan contemplant le Walhalla et disant à Fricka (scène 2 de *L'Or du Rhin*) : « la voilà terminée, l'œuvre éternelle ! » (*Vollendet das ewige Werk*). Wagner fait jaillir le *Ring* du début de la scène des Nornes (sa scène de prédilection, qui ouvre *Le Crépuscule des dieux*), où le passé, le présent et l'avenir sont réunis en un point fixe du Temps, tout comme Proust fait sortir la *Recherche* d'une tasse de thé et de la rencontre d'une madeleine et des pavés d'une cour. En racontant la naissance et la mort du monde, pris dans les filets de la mémoire et de l'oubli, « l'œuvre d'art de l'avenir » défie le Temps, est une revanche contre la mort, « le seul moyen de retrouver le Temps perdu » et d'arracher magiquement au temps une part d'éternité ; ce qu'écrivait Wagner à Cosima : « Seul peut être éternel ce qui est hors du temps⁹⁹ ». Nouvelle temporalité qui a valeur d'éternité, et procure « mais hélas ! momentanément, une valeur d'éternité » (*RTP*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 83-84, p. 88.

⁹⁶ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. Auguste Burdeau (1888), revue et corrigée par Richard Roos, PUF, 1966, p. 332, p. 335, p. 340.

⁹⁷ Wagner considérait Schopenhauer comme son idole, et sa philosophie sur la musique avait tout pour qu'il s'y identifîât ; mais cette admiration fut loin d'être réciproque, Schopenhauer déclarant au sujet de Wagner : « Ce gaillard est un poète, ce n'est pas un musicien », « qu'il mette sa musique aux "cabinets", il a davantage de génie comme poète », cité dans *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, *op. cit.*, p. 1908.

⁹⁸ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, *op. cit.*, p. 171.

⁹⁹ Lettre du 8 octobre 1879, cité par Jean-Jacques Nattiez, « Les trois Nornes et la petite madeleine », dans *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Christian Bourgois Éditeur, 1993, p. 147.

IV, 613).

L'œuvre, « signe de bonheur » (*RTP* IV, 483), « pure joie » (*RTP* IV, 459), apparaît ainsi comme une victoire sur la mort - c'est par elle que le compositeur Vinteuil survit, comme si « réincarné, l'auteur vivait à jamais dans sa musique » (*RTP* III, 758). Mais un passage par la souffrance, un creusement de l'âme par elle, semble un préalable, commun aussi bien à Proust et Wagner qu'à Nietzsche ou Thomas Mann, comme si la maladie avait quelque rapport avec la « grande santé » de la création, et cette idée wagnérienne d'une survie par l'art. « On peut presque dire, écrit le Narrateur, que les œuvres, comme dans les puits artésiens, montent d'autant plus haut que la souffrance a plus profondément creusé le cœur [...] L'idée de la souffrance préalable s'associe à l'idée du travail » (*RTP* IV, 487-488). Mais la conversion du chagrin en connaissance et la transmutation de la souffrance en chant constituent le leitmotiv des dernières pages de ce catéchisme esthétique que, dans *Le Temps retrouvé*, Proust a appelé « L'Adoration perpétuelle », comme s'il s'agissait, selon les termes de Maurice Blanchot, de « transformer le manque en ressource, l'impossibilité de parler qu'est le malheur en un nouvel avenir de parole¹⁰⁰ ». Parole ou chant, puisqu'on trouve aussi une illustration musicale de cette souffrance créatrice dans l'évocation de la sinuosité des « phrases » de Chopin « qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément – d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier – vous frapper au cœur » ; « phrases, au long col sinueux et démesuré de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles » (*RTP* I, 326), qui offrent par ailleurs une correspondance musicale avec la phrase de Proust.

C'est pourquoi la solitude et un certain retrait du monde, annoncé par le Narrateur à la fin du roman, sont nécessaires à la création, de même que la recherche d'instantanés extatiques et hors du temps l'est à l'accomplissement d'un art du temps. L'acte d'écriture du grand-œuvre à venir nécessite un renoncement au monde, un isolement, un exil intérieur de l'artiste, pour fixer et retrouver, en un seul instant (?), cristallisation de l'instant, le temps perdu dans le temps du roman. « Dès demain », le Narrateur se retirera pour entamer le roman caché par la mémoire

incomplète, intermittente, empêchant l'identité entre le passé et le présent, procurée par certaines sensations, ces rares instants extatiques qui « dominent toute la vie¹⁰¹ », et dont seul l'art permet de révéler le sens et la vérité, déchiffrer toute la partition de la vie. Cette œuvre sera l'antithèse du temps perdu, comme une révélation ou une extase mystique rappelant ce profil du génie hérité du romantisme, une « vision absolue » portée par le style. À travers ce retrait et l'évocation des nuits de travail (« beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille », *RTP* IV, 620), nécessaires à l'accomplissement de la tâche, au-delà de la référence au modèle cité des *Mille et Une Nuits*, on mesure bien ce qui rattache Proust à ce porte-flambeau de la nuit romantique allemande, et en particulier à cette trouée de lumière sacrée que représente Wagner, la lumière supranaturelle de *Parsifal*. De fait, entre ombre et lumière, la rêverie musico-élémentaire de Proust emprunte la plupart du temps au champ lexical de la lumière et de la nuit (mais également de l'eau et du végétal, de la hauteur et de la profondeur, du visible et de l'invisible, du dense et du fuyant, avec l'image bien connue du rideau, permettant le voilement-dévoilement du sens) ; la musique de Wagner, et celle de Vinteuil, apparaissant pour le Narrateur comme une profondeur lumineuse dans la nuit du moi, « cette grande nuit impénétrée de notre âme » (*RTP* I, 344). Proust ne pouvait qu'être charmé par cette dramaturgie de la nuit et de la lumière, oscillant entre enchantement et désenchantement, que tisse Wagner dans ses opéras.

La Sonate de Vinteuil, pour n'avoir pu être aimée « qu'en des temps successifs », reste, comme les personnages kaléidoscopiques du roman, « presque tout entière invisible comme un monument dont la distance ou la brume ne laissent apercevoir que de faibles parties » (*RTP* I, 521). S'impose alors la nécessité de fixer un art de la durée pour connaître l'illusion d'une unité immédiate, unité qui apparaît au Narrateur à la fin du roman comme un sens trouvé aux signes, la résolution de l'énigme de la fragmentation de cette vie, émiettement soustrait par la somme des illuminations en un temps suspendu dans *Le Temps retrouvé*. Cette mise en relations des moments du temps a un fondement musical, puisque le héros ne peut se mettre à écrire « que pour avoir compris, par la grâce du musicien, qu'il n'est d'autre

¹⁰⁰ Maurice Blanchot, « L'œuvre finale », dans *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 430.

¹⁰¹ *Carnet de 1908*, établi et présenté par Philippe Kolb, *Cahiers Proust*, nouvelle série, n° 8, Gallimard, 1976, p. 124.

individuation possible dans la partition de la vie que celle d'un accent qu'on appelle le "style"¹⁰², lequel se traduit par cette indécision, qui affecte Swann dès la première audition de la Sonate de Vinteuil, entre « la phrase ou l'harmonie » (RTP I, 205). Avec Proust, le langage de la musique acquiert ainsi un statut quasi linguistique, la Sonate, comparée à un dialogue d'oiseaux (incarnés par le violon et le piano), se présentant comme un équivalent du langage, libéré des mots, débordant le langage verbal : la petite phrase parle à Swann, « s'adressait à eux » (RTP I, 215), « lui disant ce qu'elle avait à lui dire et dont il scrutait tous les mots » (RTP I, 342) ; « jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité [...] Swann savait qu'elle allait parler une fois encore » (RTP I, 346) ; « la céleste phrase musicale avec laquelle je venais de m'entretenir » (RTP III, 762). L'allusion au *Saint François d'Assise parlant aux oiseaux* de Liszt (RTP I, 322) prend alors tout son sens, de même que la référence à la dernière des *Scènes d'enfants* pour piano de Schumann, intitulée « Le poète parle » (RTP III, 758), comme si la musique était une sorte d'arrière-fond des langues. Cependant, à la fin, pour Proust, comme pour Mallarmé, l'absolu littéraire semble bien le seul véritable absolu ; la littérature est tout, au détriment de la réalité, « la vraie vie » : « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature » (RTP IV, 474). Mais pour l'écrivain Proust, comme pour le compositeur Wagner (qui conçoit le poète rédempteur comme à la fois poète et musicien), le défi est de se confronter au Temps immense, infini, à travers lequel la réalité n'existe qu'à être cherchée. Vivre ou écrire ? Vivre ou créer ? Proust, comme tous les créateurs, n'aura pas tranché la question, mais a d'abord vécu une vie de mondanité, salons, vanités, existence qui a ensuite fécondé son œuvre, à laquelle il s'est immolé corps et âme.

Face aux déceptions des passions dans la vie « réelle », l'art, la musique, devient une planche de salut, l'image d'un idéal supérieur. S'il préférerait Bach, qu'il plaçait au-dessus de tout et tous, à Wagner, Cioran écrivait ceci qui correspond profondément autant à l'esprit de Wagner qu'à celui de Proust : « Il n'est que la musique pour créer une complicité indestructible entre deux êtres. Une passion est périssable, elle se

dégrade comme tout ce qui participe de la vie, alors que la musique est d'une essence supérieure à la vie et, bien entendu, à la mort.¹⁰³ » Avec l'art comme rival du réel, à la fois révélation et délivrance, utopie, lieu de tous les possibles et de tous les impossibles, ce ne peut être que la répétition de ce que Rimbaud nommait « la fin du monde en avançant ». Une façon unique d'arracher au temps quelque lambeau d'éternité, et d'éclairer le fond mystérieux de notre âme, comme des *leçons de ténèbres*, et nul doute qu'en matière de ténèbres de l'âme, Wagner comme Proust s'y connaissaient.

BIBLIOGRAPHIE

- Louis ABATANGEL, *Marcel Proust et la musique*, Orphelins apprentis d'Auteuil, 1937.
- Theodor W. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962.
- Frank Sidney ALBERTI, « La musique d'Albertine », *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et de Combray*, n° 27, 1977, p. 420-426.
- Jacques BARIOZ et Pascal BOUTELDJA, *Bibliographie wagnérienne française (1850-2007) : Bibliographie critique de la littérature consacrée à Richard Wagner, son oeuvre et au wagnérisme, écrite ou traduite en française*, préface de Pierre Flinois, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Univers musical », 2008.
- François-Régis BASTIDE, « Vinteuil ou Proust et la musique », in *Proust*, Paris, Hachette, 1965, p. 213-225.
- Marcel BEAUFILS, *Wagner et le wagnérisme*, Paris, Aubier, 1947.
- Samuel BECKETT, *Proust*, trad. Édith Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- Émile BEDRIOMO, *Proust, Wagner et la coïncidence des arts*, Tübingen, Gunter Narr Verlag ; Paris, Jean-Michel Place, coll. « Études littéraires françaises », 1984.
- Jacques BENOIST-MÉCHIN, *La Musique et l'immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust (1926)*, Paris, Albin Michel, 1977.
- Jacques BENOIST-MÉCHIN, *Retour à Marcel Proust*, Paris, P. Amiot, 1957.
- Suzanne BERNARD, *Mallarmé et la musique*, Paris,

¹⁰² Patrick Labarthe, « Vinteuil ou le paradoxe de l'individuel en art », *op. cit.*, p. 122.

¹⁰³ Cioran, *Aveux et anathèmes*, dans *Œuvres*, Gallimard, coll. « Quarto », 1995, p. 1662.

- Nizet, 1959.
- Annick BOUILLAGUET et Brian G. ROGERS (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Champion, 2014.
 - Pierre BOULEZ, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1975.
 - Michel BUTOR, « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust » (1963), in *Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 129-197.
 - Anne CHEVALIER, « La petite musique du style. Sur quelques métaphores musicales en littérature », *Voix, traces, avènement. L'écriture et son sujet*, dir. Alain Goulet, Colloque de Cerisy-la-Salle, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, p. 37-51.
 - Maria Ángeles CIPRÉS PALACÍN, « La phrase musicale de Vinteuil et la structure du récit poétique dans *Un amour de Swann* », dans *Marcel Proust : écriture, réécritures. Dynamiques de l'échange esthétique*, sous la direction de Lourdes Carriedo et Luisa Guerrero, Berlin, Peter Lang, coll. « Dynamiques de l'échange esthétique », 2010, p. 423-439.
 - André CŒUROY, « La musique dans l'œuvre de Proust », *La Revue musicale*, janvier 1923, 4^e année, n° 3, p. 193-212.
 - André CŒUROY, *Wagner et l'esprit romantique (Wagner et la France, le wagnérisme littéraire)*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1965.
 - Pierre COSTIL, « La construction musicale de la *Recherche du temps perdu* », *Bulletin des Amis de la Société Marcel Proust*, n° 8, 1958, p. 469-489 et n° 9, 1959, p. 83-110.
 - Claude DEBUSSY, *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. complète de son œuvre critique avec une introduction et des notes par François Lesure, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1971.
 - François DECARSIN, *La Musique, architecture du temps*, Paris, L'Harmattan, 1999.
 - Emeric FISER, *Le Symbole littéraire. Essai sur la signification du symbole chez Wagner, Baudelaire, Mallarmé, Bergson et Marcel Proust*, Paris, José Corti, 1941.
 - Luc FRAISSE, *Le Processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Paris, José Corti, 1988.
 - Luc FRAISSE, « Les singes dactylographes et le miracle de Vinteuil », *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1995, n° 6, p. 989-1016.
 - Luc FRAISSE, *Proust au miroir de sa correspondance*, Paris, SEDES, 1996.
 - Victor E. GRAHAM, *Bibliographie des études sur Marcel Proust et son oeuvre*, Genève, Droz, 1976.
 - Almuth GRESILLON, « Proust et l'écriture vagabonde. À propos de la genèse de la "matinée" dans *La Prisonnière* », in *Marcel Proust. Écrire sans fin* (dir. Rainer Warning et Jean Milly), Paris, CNRS Éditions, 1996, p. 99-124.
 - Léon GUICHARD, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Paris, PUF, 1963 (sur Proust, p. 220-232).
 - Anne HENRY, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.
 - André HIRT, *L'Écholalie*, Paris, Hermann, coll. « Le Bel Aujourd'hui », 2011.
 - Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Armand Colin, 1961.
 - Claude-Henry JOUBERT, *Le Fil d'or, Étude sur la musique dans « À la recherche du temps perdu » de Marcel Proust*, Paris, José Corti, 1984.
 - Patrick LABARTHE, « Vinteuil ou le paradoxe de l'individuel en art », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 101, janvier 2001, p. 105-122.
 - Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Musica ficta (figures de Wagner)*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1991.
 - Albert LAVIGNAC, *Le Voyage esthétique à Bayreuth (1897)*, Paris, Delagrave, 1905.
 - Cécile LEBLANC, *Wagnérisme et création en France, 1883-1889*, Paris, Honoré Champion, 2005.
 - Georges LIÉBERT, *Nietzsche et la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives germaniques », 1995.
 - Joycelyne LONCKE, *Baudelaire et la musique*, Paris, A.-G. Nizet, 1975.
 - José Manuel LOSADA-GOYA, « Le *Tristan* de Wagner. Un "relais" musical et créateur dans la *Recherche* de Proust », dans *Marcel Proust : écriture, réécritures. Dynamiques de l'échange esthétique*, sous la direction de Lourdes Carriedo et Luisa Guerrero, Berlin, Peter Lang, coll. « Dynamiques de l'échange esthétique », 2010, p. 413-422.
 - Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.
 - Thomas MANN, *Wagner et notre temps*, trad. Félix Bertaux, Jacques Brenner, Fernand Delmas, Anne Frejer, avant-propos et notes de Georges Liébert, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1978.
 - Georges MATORÉ et Irène MECZ, *Musique et structure romanesque dans la « Recherche du temps*

- perdu* », Paris, Klincksieck, 1972.
- Denise MAYER, *Marcel Proust et la musique d'après sa correspondance*, *La Revue Musicale*, n° 318, 1978.
 - Margaret MEIN, « Proust and Wagner », *Journal of European Studies*, XIX, 1989, p. 205-222.
 - Jean MILLY, *La Phrase de Proust - des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, Larousse, 1975.
 - Jean-Jacques NATTIEZ, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois, 1984 ; nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Musiques », 1999.
 - Jean-Jacques NATTIEZ, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Musique/Passé/Présent », 1987.
 - Jean-Jacques NATTIEZ, *Wagner androgyne*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Musique/Passé/Présent », 1990.
 - Jean-Jacques NATTIEZ, *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Musique/Passé/Présent », 1993 : « La mémoire et l'oubli (Wagner/Proust/Boulez) », p. 115-127 ; « Les trois Nornes et la petite madeleine », p. 129-147.
 - Jean-Jacques NATTIEZ, « Les trois Nornes et la petite madeleine. Les esquisses de Richard Wagner pour *Siegfrieds Tod* (1850) », *Revue de musicologie*, 1995, n° 2, p. 193-213, et 1996, n° 1, p. 39-122.
 - Jean-Jacques NATTIEZ, *La musique, les images et les mots*, Montréal (Québec), Canada, Éditions Fides, coll. « Métissages », 2010.
 - Jean-Michel NECTOUX, *Mallarmé, un clair regard dans les ténèbres : peinture, musique, poésie*, Paris, Adam Biro, 1998.
 - Friedrich NIETZSCHE, *Le Cas Wagner. Un problème de musicien*, trad. Daniel Halévy et Robert Dreyfus, révisée par Jacques Le Rider, in *Œuvres*, t. II, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.
 - Friedrich NIETZSCHE, *Nietzsche contre Wagner. Pièces au dossier d'un psychologue*, trad. Henri Albert, révisée par Jacques Le Rider, in *Œuvres*, t. II, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.
 - George D. PAINTER, *Marcel Proust*, trad. Georges Cattai, 2 vol., Paris, Mercure de France, 1966-1968 ; édition revue, en un volume, corrigée et augmentée d'une nouvelle préface de l'auteur, Paris, Mercure de France, 1992.
 - Ève-Norah PAUSET, « Le dialogue des arts. À la recherche du temps perdu : de Wagner à Schönberg », *Déméter*, Revue électronique du Centre d'Études des Arts Contemporains, juillet 2012 [En ligne].
 - Carlo PERSIANI, « Proust, l'Opéra et le Ballet », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust*, n° 20, 1970, p. 994-1008.
 - Timothée PICARD, « La critique musicale wagnérienne : ni la musique, ni Wagner, mais la littérature et la France », in *Aspects de la critique musicale au XIXème siècle*, (dir. Sylvie Triaire et François Brunet), Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, p. 319-339.
 - Timothée PICARD, *Wagner, une question européenne : contribution à une étude du wagnérisme, 1860-2004*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
 - Timothée PICARD, *L'art total : grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
 - Timothée PICARD (dir.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles, Actes Sud, Paris, Cité de la musique, 2010.
 - Armand PIERHAL, « Sur la composition wagnérienne de l'œuvre de Proust », *Revue de Genève*, juin 1929.
 - Georges PIROUÉ, *Proust et la musique du devenir*, Paris, Denoël, 1960.
 - Jacques POLET, « Les opéras de Wagner au prisme des écrits de Proust. Du *Vaisseau fantôme* au *Crépuscule des dieux* », *Wagner chez Proust, Revue du Cercle belge francophone Richard Wagner*, n° 49, janvier 2014.
 - Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, édition en quatre volumes sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1987.
 - Marcel PROUST, *Jean Santeuil, précédé de Les Plaisirs et les Jours*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
 - Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges, et suivi de Essais et articles*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
 - Marcel PROUST, *Matinée chez la princesse de Guermantes*, Cahiers du *Temps retrouvé*, édition critique établie par Henri Bonnet, en collaboration avec Bernard Brun, Gallimard, 1982.
 - Marcel PROUST, *Correspondance (1880-1922)*, édition établie par Philip Kolb, 21 vol., Paris, Plon, 1971-1993.
 - Marcel PROUST, *Correspondance avec Robert Montesquiou*, Paris, Plon, 1930.

- Marcel PROUST, *Lettres à Reynaldo Hahn*, édition établie par Philip Kolb, préface d'Emmanuel Berl, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1956.
- Gilles REMY, « Wagner entendu par Proust, *Tristan et Parsifal* », *Wagner chez Proust, Revue du Cercle belge francophone Richard Wagner*, n° 49, janvier 2014.
- Jean-Marc RODRIGUES, « Genèse du wagnérisme proustien », in *Romantisme*, n° 57, 1987, p. 75-88.
- Marcel SCHNEIDER, « Proust et la musique : fervent défenseur de *Pelléas* », *Les Nouvelles littéraires*, 11 juin 1971.
- Arthur SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. Auguste Burdeau (1888), revue et corrigée par Richard Roos, Paris, PUF, 1966.
- Henri SILÈGE, *Bibliographie wagnérienne française donnant la nomenclature de tous les livres français intéressant directement le wagnérisme parus en France et à l'étranger depuis 1851 jusqu'à 1902*, Paris, Librairie Fischbacher, 1902.
- Sybil de SOUZA, « L'importance de la musique pour Proust », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust*, n° 19, 1969, p. 879-887.
- Sybil de SOUZA, « Pourquoi le "Septuor" de Vinteuil ? », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust*, n° 23, 1973, p. 1596-1608.
- Jean-Yves TADIÉ (dir), *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, avec la collaboration de Florence Callu, Paris, Gallimard / Bibliothèque nationale de France, Réunion des musées nationaux, 1999.
- Éric TOUYA DE MARENNE, *Musique et poésie à l'âge du symbolisme : variations sur Wagner : Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Valéry*, Paris, L'Harmattan, coll. « Littératures comparées », 2005.
- Richard WAGNER, *Ma Vie*, trad. N. Valentin et A. Schenk, 3 vol., Paris, Plon, 1911-1912.
- Richard WAGNER, *Lettres françaises*, recueillies et publiées par Julien Tiersot, Paris, Grasset, 1931.
- Richard WAGNER et Franz LISZT, *Correspondance de Richard Wagner et de Franz Liszt. 1841-1882*, trad. L. Schmidt et J. Lacant, avant-propos de G. Samazeuilh, Paris, Gallimard, 1943.
- Isabelle de WYZEWA, *La Revue wagnérienne, Essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France*, Paris, Perrin, 1934.
- Kazuyoshi YOSHIKAWA, « Vinteuil ou la genèse du septuor », *Études proustiennes III, Cahiers Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1979, p. 289-347.