

## POÈTES ET CRITIQUES

(Wagner et Proust)

Dans la *Recherche du Temps perdu*, Wagner est le compositeur le plus cité (il ne le cède en importance qu'à Vinteuil – mais contre l'imaginaire, que peut faire le réel ?). Proust se réfère à maintes reprises aux grandes figures de l'opéra wagnérien ; mais il ne se contente pas d'évoquer, il analyse magnifiquement, par exemple « l'air de chalumeau à demi oublié d'un pâtre »<sup>1</sup>, dans *Tristan et Isolde*. Avant tout, il exalte la puissance unificatrice du créateur de la *Tétralogie*. Mais il y a davantage encore : le projet proustien lui-même est un projet « wagnérien ». Au-delà de tout ce que Proust peut dire de Wagner, il est lui-même un Wagner<sup>2</sup>. À plusieurs égards en effet, la *Recherche* est sœur du *Ring* (et des autres grands opéras du maître de Bayreuth) : même relation du détail à l'ensemble ; même perception du temps ; même passion de l'unité.

Chez Wagner, on sait assez qu'il n'existe pas de détails : le tout se réfracte dans la partie, la partie s'épanouit dans le tout. Le chalumeau du berger tristanien (pour prendre l'exemple que commente précisément Proust) n'est qu'un chant grêle et presque dérisoire, mais il recèle une richesse immense. Ce motif accompagnera le dévoilement du passé le plus enfoui, hantera l'anamnèse grandiose et torturée de Tristan, dont tout le destin se révèle contenu dans ces quelques mesures (voire dans l'hésitation de la mélodie du cor anglais entre les notes sol et sol bémol).

Or les fameuses réminiscences proustiennes, aussi grêles et insignifiantes en apparence que les notes du chalumeau du pâtre, connaissent le même destin grandiose. De la « petite madeleine » aux « pavés inégaux », en passant par le contact d'une serviette de bain ou la vue des clochers de Martinville, tous ces motifs jouent dans son œuvre le rôle que joue dans *Tristan* la mince mélodie du berger, ou, dans le *Ring*, le motif même de l'Anneau. Issus d'un ailleurs oublié, à peine perceptibles à l'origine, ils se déploient formidablement ; ils transforment en monument spirituel le

---

<sup>1</sup> Cf. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, La Pléiade (éd. de 1954), t. III, p. 161.

<sup>2</sup> « L'unique Wagner français possible », disait Georges Piroué (cf. *Proust et la musique du devenir*, Denoël, 1960, p. 276).

misérable petit tas de secrets de l'individu mortel. Ces réminiscences créatrices, ce sont les leitmotifs de Proust ; elles revêtent la même dignité que les thèmes wagnériens<sup>3</sup>.

Quant à la structure temporelle de la *Recherche*, elle n'est pas sans parenté avec celle des opéras de Wagner : ceux-ci proposent à l'auditeur un « parcours régressif ». Ils « avancent à reculons ». En outre, et singulièrement dans la *Tétralogie*, un même événement, évoqué à plusieurs reprises, change de sens ou ne révèle que tardivement la plénitude de son sens. Or cet éclairage nouveau porté sur un même événement, comme cette progression régressive, appartiennent également à l'art proustien du roman, à la structure de la *Recherche* qui, jusque dans son titre, se donne pour une quête rétrospective<sup>4</sup>.

Proust et Wagner, enfin, ont élaboré des œuvres en quête d'unité. L'ambition suprême de la *Recherche* est la conquête de la complétude, de la circularité parfaite : sa fin, c'est son commencement, puisque l'œuvre n'a fait que raconter le chemin qui conduit à l'œuvre. Ainsi se clôt-elle sur sa propre histoire au fur et à mesure qu'elle la déploie. Quant à Wagner, outre la fusion des arts dont il a pu rêver, n'a-t-il pas accompli, avant Proust, une œuvre non pas « totale » mais unitaire ? Réfracter l'ensemble dans les détails, recourir à la prolepse et à la citation, se libérer du temps linéaire grâce à la mémoire anticipatrice du leitmotiv : tout cela ne permet-il pas d'abolir la différence entre le même et l'autre, le commencement et la fin, donc de clore l'œuvre sur elle-même, de lui créer une temporalité qui transcende le temps ? On sait assez que Wagner, comme Proust, était hanté par « le démon de l'unité »<sup>5</sup>. Toutes ses œuvres, et pas seulement la *Tétralogie*, se répondent ou s'annoncent réciproquement ; ce sont les chaînons d'un seul grand œuvre. Wagner lui-même, dans *Opéra et drame*, se dit à la recherche d'une « forme artistique unitaire », dont le leitmotiv est un des éléments clés<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Si l'on doutait de la légitimité de ce rapprochement, il suffirait de relire une note de Proust lui-même : « Je présenterai comme une illumination à la Parsifal la découverte du Temps retrouvé dans les sensations cuiller, thé, etc. » (cité in J.-J. Nattiez, *Proust musicien*, Christian Bourgois, 1984, p. 66).

<sup>4</sup> C'est ce que Christian Merlin met clairement en évidence dans son ouvrage *Le temps dans la dramaturgie wagnérienne*, Peter Lang, 2001, pp. 99-135.

<sup>5</sup> Cf. J.-J. Nattiez, *op. cit.*, p. 50.

<sup>6</sup> Cité par Chr. Merlin, *op. cit.*, pp. 362-363.

\*

Cependant, il faut mentionner un autre point commun à Wagner et à Proust, peut-être plus important encore : leur double qualité de poètes et de critiques – pour évoquer le fameux diptyque de Baudelaire. La dimension réflexive qui leur est commune, ce n'est au fond qu'un aspect du pouvoir de *réflexion* de leurs deux œuvres, dans le sens propre et le sens figuré du terme : pouvoir de se refléter et de se réfléchir, d'être à la fois elles-mêmes et la conscience d'elles-mêmes. De décrire ce qu'elles sont et d'être ce qu'elles décrivent.

Cependant, ce même pouvoir se manifeste, chez le musicien et l'écrivain, de deux manières différentes et symétriques, parce que leurs moyens d'expression ne sont pas les mêmes. Wagner réussit l'étrange miracle de composer une musique analytique et auto-réflexive. Le déploiement des leitmotive joue le rôle d'une *explication* (« expliquer » signifie littéralement « déployer »). La musique devient intelligence de soi. Ainsi, le motif du chalumeau du berger, lorsqu'il accompagne la descente dans le souvenir de l'enfant Tristan, puis ses sursauts d'espérance et d'agonie, ce motif se démontre après s'être montré : voilà, nous dit-il, ce que je suis, voilà ce que je recèle, voilà comment il faut m'entendre et me comprendre. La musique s'analyse : elle se décompose en se composant.

Chez Proust, le miracle est inverse : le langage verbal n'a pour vocation, semble-t-il, que de décrire, sans prétendre à *être* la réalité sensible qu'il décrit. Sauf chez Proust... Disons plutôt : les mots de Proust accomplissent avec un art peut-être inégalé la fusion paradoxale de l'être et du dire, du verbe et du monde, qui est au principe de la littérature. Relisons par exemple la fameuse séquence que la *Recherche* consacre à Chopin :

« Elle [Mme de Cambremer] avait appris dans sa jeunesse à caresser les phrases, au long col sinueux et démesuré, de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindraient leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément – d'un retour plus prémédité, avec

plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier – vous frapper au cœur. »<sup>7</sup>

L'étonnant miracle de cette péripécie, c'est qu'elle ne se contente pas de décrire la musique de Chopin : elle l'accomplit dans sa structure même. Ce que Proust attribue à la *phrase* de Chopin, c'est exactement ce que fait sa propre phrase : après un long détour « sinueux et démesuré », elle fond brusquement sur nous dans ses derniers mots. La forme et le sens conspirent pour créer l'effet de surprise, et ce ne sont plus les notes de Chopin, mais les mots « vous frapper au cœur » qui nous frappent au cœur. Ils ne disent plus l'idée, la pensée, ou la sensation, ils *sont* l'idée, la pensée, ou la sensation. Cela, qui est vrai pour les phrases de Proust, l'est également de l'œuvre tout entière, qui vit ce qu'elle vise, et qui devient la chair de ses propres mots.

Les notes de Wagner déploient des pouvoirs d'*explication* que l'on croyait réservés aux mots ; les mots de Proust déploient des pouvoirs d'*implication* que l'on croyait réservés aux sons. Cela ne fait pas de Proust un compositeur ni de Wagner un romancier. Cela ne signifie pas davantage, on s'en doute, que la seule intelligence triompherait chez Wagner, et que Proust ferait des mots et des phrases les purs mimes sensuels d'une réalité qu'ils renonceraient à comprendre. Non, cela signifie simplement que le romancier comme le compositeur mettent en œuvre les pouvoirs conjoints de l'intelligence et des sens, de la compréhension et de l'expression. Ils sont l'un et l'autre, dans la plus haute acception du terme, des artistes de l'esprit. Au faite de la critique jaillit la poésie.

---

<sup>7</sup> *La Recherche*, t. I, p. 331.