

Les danseuses de Martinville

Dans une page de *La Prisonnière*, Proust évoque l'arrivée des Ballets russes à Paris. Mis à part une ou deux brèves métaphores, c'est la seule page, dans toute la *Recherche*, qui parle de danse ou de danseurs. Pourtant, rien n'est plus convaincant, rien n'est plus légitime que de chorégraphier cette œuvre. Pourquoi ? D'abord parce que le créateur de Vinteuil et de sa « petite phrase » est le plus profondément musicien de tous les grands écrivains français. Non seulement il chérit la musique et la fait intervenir à des moments essentiels de son œuvre ; non seulement il la décrit et la commente avec une subtilité et une perspicacité sans égales. Mais son œuvre tout entière, aussi bien dans le détail de ses phrases que dans l'entier de son architecture, obéit à une structure musicale.

Relisons par exemple, dans le *Temps retrouvé*, la fameuse « matinée de Guermantes » où ressurgissent, vieilles et blanchies, métamorphosées par le Temps jusqu'à en être souvent méconnaissables, toutes les figures que le Narrateur avait connues dans sa jeunesse ; du coup, il se rend compte qu'il avait confondu, avec ce qu'il appelle leur « essence »¹, tel aspect fugitif et momentané de leur personne. Remplaçons le mot d'essence par le mot de *thème*, et le mot d'aspect par celui de *variation* : tous les personnages de la *Recherche*, aussi bien dans leurs caractéristiques physiques que dans leurs qualités morales, nous apparaissent exactement et littéralement comme autant de thèmes fondamentaux, à la fois exprimés et dissimulés sous des variations dont le compositeur implacable est le Temps : la « matinée de Guermantes » joue pour ses lecteurs une somptueuse et terrible chaconne.

Proust, au plus intime de son génie créateur, est donc musicien, ne serait-ce que parce qu'il compose ses personnages

¹ Cf. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Le temps retrouvé*, Bibl. de La Pléiade (édition de 1954), vol. III, p. 975.

avec le Temps, plus qu'avec des traits de caractère ou des incidents biographiques. Son unique souci, c'est de faire *jouer* les êtres dans un milieu qui n'est qu'en apparence la société de son temps, et qui, en réalité, est le Temps lui-même.

*

Mais comment danser cette œuvre ? Car si l'écrivain quête ainsi l'essence musicale de ses personnages et les épure de leur histoire anecdotique pour en faire les thèmes et les variations d'une musique, ne finit-il pas, à force de les abstraire ainsi, et de les interioriser, par abolir le monde extérieur, l'espace même de leur vie, de la vie ? Proust n'en vient-il pas à arraisonner l'espace par le temps, à soumettre les trois dimensions spatiales à la quatrième dimension, temporelle, celle qu'on ne saurait arpenter, mais seulement éprouver à l'intérieur de soi – la dimension même de la conscience, et de la conscience seule ?

Or la danse, que l'on sache, veut l'espace, l'espace concret, et le mouvement. Est-il juste, est-il seulement possible d'incarner et de glorifier la *Recherche* dans l'espace, si ce dernier n'est que la surface trompeuse et labile du temps ? Oui, cela est juste, parce que *La Recherche* a beau faire du temps le lieu suprême de l'expérience humaine, elle n'en glorifie pas moins l'espace et le mouvement dans l'espace ; on pourrait même dire qu'elle l'en glorifie d'autant mieux. Pour la simple et puissante raison que l'espace et le mouvement seuls permettent de figurer le temps. Proust le savait mieux que personne : à propos de la « petite phrase », il montre que Swann est obligé de substituer des « surfaces » des « arabesques », du « dessin », de « l'architecture » à la musique « pure »², afin de pouvoir saisir cette musique, la retenir, la comprendre. Bref, le temps ne nous est accessible que par la métaphore de l'espace et du mouvement. Plus l'on vit le temps avec intensité, plus l'on doit faire vivre l'espace.

² Cf. *Du côté de chez Swann*, vol. I, p. 209.

Lorsque le narrateur enfant espère le beau temps qui lui permettra de rencontrer Gilberte aux Champs-Élysées, et que la lumière du soleil, pour son bonheur, commence à percer entre les nuages chassés par le vent, la montée de la clarté, la fuite des ombres, sont comparés au vaste crescendo musical d'une Ouverture (qui n'est pas nommée, mais qui pourrait bien évoquer *L'Or du Rhin*³). Ce n'est pas que l'espace, ici, se résorbe dans le temps. Non, la métaphore musicale contribue à glorifier l'univers du visible, à l'agrandir encore.

La *Recherche* abonde en scènes où tout est mouvement dans l'espace – et sans musique ni paroles. Songeons à la première rencontre de Gilberte, auprès de la haie d'aubépines. C'est une scène muette, tout entière habitée de regards, de mouvements, puis de gestes expressifs. C'est une scène à jouer, à danser. Parfois, le geste devient gestique et pantomime. Ainsi de l'incroyable manège du baron de Charlus devant le Narrateur, cette débauche de signes corporels, de poses contraintes et surjouées qui sont autant de messages muets. Paradoxe suprême, le langage verbal possède chez Proust un statut presque secondaire ; il compte moins que les corps. La plaie du snobisme aidant, le discours des personnages dit toujours autre chose que ce qu'il dit : il trahit un caractère, une manière d'être au monde, au même titre que les vêtements ou les gestes. Oui, le langage lui-même n'est alors qu'une modalité du visible. Le langage, voire la pensée, qu'on croirait invisible par définition : Proust observe ces gens qui « poursuivaient une pensée, mais en trahissaient alors la mobilité par une saccade de gestes, une divagation de regards... »⁴

L'intériorité la plus secrète fleurit dans le visible, et l'espace est une nécessité du temps. De la musique à la lumière, de la pensée au geste, la métaphore est constante. Proust, dans son chef-d'œuvre, ne parle jamais de danse ? Mais il en parle

³ Cf. *Du côté de chez Swann*, vol. I, p. 396.

⁴ Cf. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. I, p. 789.

toujours. D'ailleurs n'a-t-il pas écrit, dans la fameuse description des clochers de Martinville, une des plus belles scènes de ballet qui se puisse concevoir ? Ces clochers, au gré du mouvement de la voiture du narrateur, glissent silencieusement sur le ciel couchant, comme sur la toile de fond d'une scène de théâtre, et sont comparés à des oiseaux, puis à des fleurs, puis à « des jeunes filles d'une légende, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l'obscurité »⁵ (serait-ce des Willis ?). Cet extraordinaire oxymore qui anime, humanise, allège des objets aussi rigides, aussi peu danseurs que des clochers de village, dit à quel point Proust est capable de faire de l'espace le lieu du mouvement le plus ample et le plus riche, et de nous donner à contempler, mieux que personne, le ballet du Temps.

*

Danser la *Recherche* est dès lors légitime, puisque la danse met la musique en espace, et pratique par définition cette métaphore de la spatialité à la temporalité, de la musique intérieure à la musique des objets et des corps, métaphore qui est au fondement même de l'œuvre proustienne.

Roland Petit a choisi, bien sûr, les œuvres musicales que Proust aimait, et que son Narrateur a commentées ou plutôt rejouées avec ses mots : de Wagner à Beethoven, de Reynaldo Hahn à César Franck ou à Claude Debussy. Certaines de ces musiques correspondent exactement à celles que Proust lui-même avait sans doute en tête lorsqu'il écrivit telle ou telle scène. Ainsi, la *Sonate pour violon et piano* de César Franck illustre la rencontre amoureuse de Swann et d'Odette (même si la « petite phrase » emprunta sans doute à plusieurs compositeurs). Pour d'autres musiques, la correspondance avec le récit proustien est moins directement évidente, mais s'impose tout autant : la scène qui met face à face Charlus et le violoniste

⁵ Cf. *Du côté de chez Swann*, vol. I, p. 181-2.

Morel est bien digne du *Quatuor à cordes opus 131* de Beethoven. Quant à la matinée de Guermantes, elle est dansée sur du Wagner. À combien juste titre, quand on sait l'importance que ce compositeur avait pour Proust. Importance si décisive, si vitale, qu'une première version de la scène finale du *Temps retrouvé* méditait sur Wagner plutôt que sur Vinteuil⁶.

Selon Roland Petit lui-même, ce choix de Wagner, pour accompagner le dernier tableau du ballet, était « inéluctable ». Oui, comme il était inéluctable que soit un jour dansée la *Recherche*, ce chef-d'œuvre hanté de musique et d'espace.

⁶ Cf. J.-J. Nattiez, *Proust musicien*, Christian Bourgois, 1984, pp. 35-69.