

TRADUIRE LES SONORITÉS DE LA NATURE.
PROUST ET LES COMPOSITEURS DE SON TEMPS

par

Anne PENESCO

Le monde sonore de Proust embrasse en sa multiplicité différents styles musicaux et aucun genre n'en est exclu : grande musique, café-concert, musiques populaires, bruits, cris d'animaux et sonorités de la nature. C'est sur la présence de ces dernières que nous nous interrogerons aujourd'hui, en confrontant leur écoute et leur transposition par l'auteur de la *Recherche* et quelques-uns des compositeurs de son temps.

À la fin du XIX^e siècle, beaucoup de musiciens sont d'avis que le système tonal – sous la domination du « tyran *ut*¹ » ainsi que le nomme Maurice Emmanuel – a vécu. D'aucuns s'emploient alors à forger de nouvelles grammaires, non moins contraignantes – Proust pense qu'« une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix² » – tandis que d'autres remettent en question la hiérarchie, jusqu'alors communément admise en Occident, entre les sons dits « musicaux », appartenant à la tradition savante, et ceux qui en sont exclus : les sonorités naturelles et les bruits. En 1903, Debussy, qui « abomine les doctrines et leurs impertinences³ », écrit à son éditeur Jacques Durand : « Hélas ! La joie de vivre avec les bons vieux arbres est finie, il va falloir revenir parmi les bonnes gens de Paris et réentendre de la musique en carton peint⁴. » *Monsieur Croche antidilettante* fait l'éloge de la Nature, véritable livre de musique⁵.

Loin des salons et de leurs interprètes, nombreux sont les lieux proustiens – espaces campagnards, maritimes ou urbains – qui proposent d'autres concerts : du jardin de Combray au bois de Boulogne, de Balbec et la forêt de Chantepie à la Bretagne. Une page des *Plaisirs et les Jours* nous mène aux Tuileries, lors d'un été finissant où se mêlent douceur et tristesse. Le son des pas est étouffé par les

1. Maurice Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, Paris, H. Laurens, 1951, tome II, p. 621.

2. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989, p. 461.

3. Claude Debussy, *Monsieur Croche antidilettante*, introduction et notes de François Lesure, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », p. 325 : interview de Debussy par Henry Malherbe parue dans *Excelsior* du 11 février 1911.

4. C. Debussy, *Correspondance*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin, Paris, Gallimard, 2005, p. 788, lettre datée du 30 septembre 1903.

5. *Musica*, mai 1901.

feuilles sèches⁶, moins menaçant que celui de Golaud qui fait craquer les feuilles mortes⁷, elles-mêmes évoquées dans un *Prélude* de Debussy⁸. Proust – dont on connaît l'hyperesthésie auditive⁹ et qui compare le corps du narrateur à « un milieu acoustique¹⁰ » – saisit la musique si subtile des saisons, *in situ* ou depuis un lieu clos plus intime comme une chambre, *musica da camera* qui filtre et transforme les sonorités venues du dehors. C'est de ce refuge qu'un Gabriel Dupont, alors malade et alité, prête l'oreille à la « Chanson de la pluie » qui égrène ses notes lancinantes, ou à celle du vent qu'il transpose dans le cycle pianistique de ses *Heures dolentes* (1903-1905).

Proust admire les beautés sonores des éléments : nous retiendrons ici les plus fréquentes, celles auxquelles va sa prédilection, pour nous interroger ensuite sur leur fonction et sur la signification qu'elles revêtent dans sa sensibilité et son esthétique. Leur rôle est-il comparable à celui de la grande musique et n'y a-t-il pour lui, d'une certaine façon, qu'une seule musique ? Comment Proust et les musiciens captent-ils et traduisent-ils les sonorités de la nature ?

De nombreux thèmes liés à la nature se retrouvent tant en peinture qu'en littérature et en musique. Reprenant les termes de Proust, nous verrons que plusieurs des artistes de ce temps reçoivent « sinon la même impression des choses, du moins l'impression des mêmes choses¹¹ ». Proust et des musiciens tels que Chabrier, Debussy ou Maurice Emmanuel regardent les paysages avec un œil de connaisseur et associent fréquemment les sensations visuelles et sonores. Ravel nomme *Sites auriculaires* l'une de ses œuvres¹² ; dans sa *I^{re} Symphonie* (1904-1906), Albert Roussel célèbre les métamorphoses de la forêt au fil des saisons¹³. D'autres musiques traduisent des sensations multiples comme le *Sous-bois* de Chabrier¹⁴, à rapprocher du sous-bois en clair-obscur des *Regrets, rêveries couleur du temps*¹⁵ ou de celui de *Jean Santeuil* où l'on entend les châtaignes qui tombent¹⁶

6. M. Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, Appendice, « Tout à l'heure, en traversant les Tuileries... », dans *Jean Santeuil – Les Plaisirs et les Jours*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 177.

7. C. Debussy, *Pelléas et Mélisande*, acte IV, scène 4.

8. C. Debussy, *Les Feuilles mortes : Préludes II n° 2*.

9. Cf. M. Proust, *Le Côté de Guermantes*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1988, p. 371.

10. M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1987, p. 440 (le narrateur est venu entendre la Berma dans *Phèdre*) : « à ma façon, plus absolue encore que celle de la Berma, de ne considérer, dès cet instant, salle, public, acteurs, pièce, et mon propre corps que comme un milieu acoustique n'ayant d'importance que dans la mesure où il était favorable aux inflexions de cette voix ».

11. M. Proust, *Jean Santeuil*, dans *Jean Santeuil – Les Plaisirs et les Jours*, *op. cit.*, p. 383.

12. Maurice Ravel, *Sites auriculaires* pour deux pianos, 1895-1897.

13. La *I^{re} Symphonie* d'Albert Roussel, sous-titrée *Poème de la forêt*, comporte quatre mouvements : 1) *Forêt d'hiver* ; 2) *Renouveau* ; 3) *Soir d'été* ; 4) *Faunes et Dryades*.

14. Extraite des *Pièces pittoresques* pour piano dont quatre furent ensuite orchestrées, en 1888, sous le titre de *Suite pastorale : Idylle. Danse villageoise. Sous-bois et Scherzo-Valse*.

15. M. Proust, *Les Regrets, rêveries couleur du temps*, XXVI, « Sous-bois », dans *Les Plaisirs et les Jours*, *op. cit.*, p. 141.

16. *Ibid.*, p. 517.

et le « bruit solennel » des branches écartées afin de se frayer un passage¹⁷. Que signifient les quelques mots ajoutés par Debussy, entre parenthèses et précédés de points de suspension, à la fin de chacun de ses *Préludes* ? Certains sont empruntés à des écrivains. *Le Vent dans la plaine* est repris d'un vers de Charles-Simon Favart placé en exergue de la première des *Ariettes oubliées* de Verlaine ; *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* est le troisième vers d'*Harmonie du soir* de Baudelaire. Même si la musique est « trop peu exclusive pour écarter absolument ce qu'on nous suggère d'y trouver¹⁸ », ainsi que le remarque l'auteur des *Jeunes filles en fleurs*, il faut se garder toutefois de trop vouloir lever la part de mystère inhérente à toute œuvre d'art.

De brefs moments musicaux viendront ponctuer cette conférence. Il ne s'agit aucunement de faire de certaines pages musicales des équivalents sonores des textes de Proust mais seulement de mettre en lumière quelques affinités.

Les compositeurs que nous avons choisis rejettent la musique « à programme » de même que Proust dénonce « [...] la littérature qui se contente de “décrire les choses” et qui, “tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus¹⁹” [...] ». Consuelo, dans le roman de même titre de George Sand, parle à Haydn de l'Adriatique en fureur, « non sans rire avec lui de ces effets d'harmonie imitative, aidés de celui des toiles bleues que l'on secoue d'une coulisse à l'autre à force de bras²⁰ ». La machine à vent est utilisée dès le XVII^e siècle, dans les tragédies lyriques de Lully par exemple ; pour la période qui nous intéresse, nous trouvons l'éoliphone notamment dans la *Symphonie alpestre* de Richard Strauss. Le narrateur de *Du côté de chez Swann* ne veut cependant pas d'« une tempête mécaniquement imitée²¹ » et apprécie peu, dans le salon de l'oncle Adolphe, « les plafonds peints d'un bleu qui prétendait imiter le ciel²² ». « Quelle musique serait assez bleue pour lutter avec celui du ciel²³ ? » interroge Debussy qui se gausse des « prétentions » des « traducteurs assermentés²⁴ » et insiste sur les « correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination²⁵ ». Gaston Bachelard affirmera que la poésie imitative est « condamnée à rester superficielle » en ne retenant, d'un son vivant, que « ses brutalités, ses maladroites²⁶ ». L'art ne consiste pas à restituer le sujet avec la plus grande vérité possible. Corot avait besoin de « finir [ses toiles] à la maison », les peintres impressionnistes veulent, disent-ils, « dépasser l'œil » et Monet, après avoir planté son chevalet en plein air, termine en intérieur ses *Nymphéas* où les reflets de la lagune de Venise se confondent avec ceux du bassin de Giverny. Proust

17. M. Proust, *Les Regrets, rêveries couleur du temps*, XXVI, « Sous-bois », dans *Les Plaisirs et les Jours*, op. cit., p. 507.

18. M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit., p. 524.

19. M. Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 463-464.

20. George Sand, *Consuelo – La Comtesse de Rudolstadt*, Grenoble, les Éditions de l'Aurore, 1991, tome II, p. 318.

21. M. Proust, *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, t. I, op. cit., p. 376.

22. *Ibid.*, p. 72.

23. C. Debussy, *Correspondance*, op. cit., p. 889, lettre du compositeur à Jacques Durand, datée du 6 mars 1905.

24. C. Debussy, *Monsieur Croche*, op. cit., p. 245-246.

25. *Ibid.*, p. 62.

26. Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2011, p. 210.

n'écrit pas « sur le motif », pas plus que Debussy dont le célèbre poème symphonique *La Mer* a été composé en Bourgogne, les impressions maritimes éprouvées, si vives qu'elles aient pu être, étant filtrées par le souvenir. « Toute impression est double, observe Proust, à demi engagée dans l'objet, prolongée en nous-mêmes²⁷. »

Aussi proche de la réalité que se veuille un compositeur, l'on ne confondra jamais sa musique avec les sonorités de la nature et l'on peut aisément imaginer le résultat que produirait, pour une œuvre musicale, l'expérience suggérée par André Malraux dans *Les Voix du silence* : replacer les divers éléments d'un tableau dans le réel²⁸. Il s'agit de *La Pourvoyeuse* de Chardin, citée par Proust dans son étude sur *Chardin et Rembrandt*²⁹. Pour Proust, toute approche naturaliste en art est vouée à l'échec : la valeur de l'œuvre ne réside pas dans son rapport à la réalité et, loin de se vouloir objectifs, l'écrivain, le musicien, le peintre ne peuvent qu'exprimer leur univers intérieur.

Comment les sonorités de la nature s'inscrivent-elles dans le langage de l'écrivain et dans celui du musicien ? Le compositeur les traduit en utilisant un matériau identique mais transpose les sons naturels en timbres empruntés à la musique savante, ce qui ne constitue pas un obstacle en soi dans la mesure où il ne cherche pas à restituer les sons authentiques perçus par son oreille mais, partant d'une expérience sensorielle, confie à la partition les émotions que cette dernière a éveillées en lui. *A priori*, seule l'œuvre musicale sollicite directement l'ouïe, nous imposant sa durée propre – d'ailleurs sujette à quelques variantes d'exécution. Proust est cependant proche des musiciens en soulignant des éléments mélodiques ou rythmiques qui se différencient par leurs registres, leurs tessitures, leurs timbres et leurs nuances, lorsqu'il compose une polyphonie alliant subtilement les sonorités :

Quelquefois il avait plu toute la nuit, toute la matinée. Après déjeuner la pluie cessait, mais le soleil ne s'était toujours pas montré. Jean allait sur le perron s'assurer qu'il ne pleuvait plus. On entendait seulement le long du perron la coquette vigne vierge qui faisait sa toilette et séchait ses feuilles rouges, en laissant glisser de temps en temps une goutte qui tombait sur la pierre avec un tintement agréable, bien différent de celui des premières gouttes d'une ondée, et qui est au contraire le timide prélude du beau temps qui revient et du recommencement de la vie au-dehors. Bientôt [vinrent] s'y ajouter les petits cris des oiseaux qui, comme au lever du jour, avant de se risquer à s'envoler et à chanter, semblaient, en essayant prudemment la sonorité de l'atmosphère, [chercher] à reconnaître le temps³⁰.

Les associations sensorielles participent à la richesse des évocations. Proust transmue souvent les sons en langage pictural, celui des formes et des couleurs prisé par Debussy dans ses critiques

27. M. Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 470.

28. André Malraux, *Écrits sur l'art I*, dans *Œuvres complètes*, introduction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 2004, p. 512. Ce tableau de Chardin, conservé au Louvre, date de 1739. Il en existe deux autres versions, de 1738 : l'une à Berlin, l'autre à Ottawa.

29. Ce texte de Proust a été écrit en 1895, publié pour la première fois dans *Le Figaro littéraire* de mars 1954 puis réédité dans *Contre Sainte-Beuve (Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 373-382).

30. M. Proust, *Jean Santeuil*, op. cit., p. 469.

musicales : *Monsieur Croche antidilettante* parle « d'une partition d'orchestre comme d'un tableau³¹ ». Chez Proust, le visuel et le sonore se rejoignent dans l'évocation des « murmurantes cascades d'or pâle » des marronniers³², ou dans celle du « roucoulement » « irisé » des pigeons, « imprévu comme une première jacinthe déchirant doucement son cœur nourricier pour qu'en jaillît, mauve et satinée, sa fleur sonore³³ ». Un passage de *Cloches à travers les feuilles*³⁴ de Debussy doit se jouer « comme une buée irisée » et le rythme de *Des pas sur la neige*³⁵ « doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé ».

The image displays a musical score for the piano piece 'Des pas sur la neige' by Claude Debussy. The score is written for piano and harp. The tempo is marked 'Triste et lent' with a metronome marking of quarter note = 44. The piano part begins with a *pp* dynamic and a *3* triplet. The harp part is marked *pp* and *piu pp*. Performance instructions include '*p* expressif et douloureux' and '*pp* plus pp'. A note at the bottom of the first system reads: 'Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé'. The score continues with a *m.d.* (mezzo-dolce) section and ends with an *pp* dynamic and an *expressif* instruction.

Claude Debussy, *Des pas sur la neige*... (Préludes I, 6)

Des harpes éoliennes étaient parfois placées à l'entrée des grottes entourées de fleurs, afin que le vent transportât dans les airs les sons et les parfums des jardins. Debussy imagine un art né de la « collaboration mystérieuse de l'air, du mouvement des feuilles et du parfum des fleurs avec

31. Voir C. Debussy, *Monsieur Croche*, éd. cit., p. 48. Ce texte a été publié pour la première fois dans *La Revue blanche* du 1^{er} juillet 1901.

32. M. Proust, *Les Regrets, rêveries couleur du temps*, XXVIII, « Les marronniers », dans *Les Plaisirs et les Jours*, op. cit., p. 142.

33. M. Proust, *Le Côté de Guermantes*, op. cit., p. 441.

34. C. Debussy, *Images II*.

35. C. Debussy, *Préludes I*, n° 6.

la musique ; celle-ci réunirait tous ces éléments dans une entente si naturelle qu'elle semblerait participer de chacun d'eux³⁶... » *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* de son quatrième *Prélude* du *Livre I*, nous l'avons vu. Proust associe « le bruit vif du jet d'eau » à l'odeur des rosiers³⁷. Dans une lettre de 1911, il cite la scène 3 de l'acte III de *Pelléas et Mélisande*, lorsque Pelléas sort des souterrains du château et retrouve la lumière du jour, respirant « l'odeur de la verdure et des roses mouillées³⁸ ». Sur la terrasse de la Raspelière, le vent apporte au narrateur – qui cite cet opéra de Debussy – l'odeur des roses³⁹.

Proust transfère des impressions olfactives dans le monde des sons : le petit chemin est « tout bourdonnant de l'odeur des aubépines⁴⁰ ». Il arrive que « l'œil écoute » et discerne une musique – rythme et intervalles – dans la disposition des fleurs d'aubépine⁴¹ ou dans « le vol silencieux » des papillons qui dessine une mélodie aux détours capricieux et fantasques et rend notre âme sonore⁴². Proust a-t-il consciemment ou non associé le papillon à l'âme alors que le terme grec ψυχή désigne l'un et l'autre ? L'écriture des sons naturels est *cosa mentale* et, par une sorte d'intertextualité musicale, les sonorités d'un élément en suggèrent d'autres à l'imagination du narrateur. Le vent lui parle de la mer, en l'absence de l'élément marin, et les feuilles « froissées par la brise » frissonnent et déferlent « comme des vagues sur le vaste silence de la nuit⁴³ ».

Proust est attentif au vent, ce vent qui parcourt toute l'échelle des nuances, variant son intensité au gré des saisons et des heures, du « balbutiement confus de vieux marronniers⁴⁴ » au « grand vaisseau sonore » que devient en novembre la caserne de Saint-Loup⁴⁵. Le vent fait un bruit

36. *La Revue blanche*, 1^{er} juin 1901, voir C. Debussy ; *Monsieur Croche*, *op. cit.*, p. 47-48.

37. M. Proust, *Jean Santeuil*, *op. cit.*, p. 204.

38. Proust cite ce passage dans une lettre à Reynaldo Hahn (*Correspondance de Marcel Proust*, éd. Philippe Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, t. X), p. 256-257, [le samedi 4 mars 1911] : « quand Pelléas sort du souterrain sur un *Ah ! je respire enfin* [...], il y a quelques lignes vraiment imprégnées de la fraîcheur de la mer et de l'odeur des roses que la brise lui apporte ».

39. M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1988, p. 208.

40. M. Proust, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 136.

41. *Ibid.*, p. 136.

42. M. Proust, *Les Regrets, rêveries couleur du temps*, « Présence réelle », dans *Les Plaisirs et les Jours*, *op. cit.*, p. 135 : « [de petits papillons] jouaient et librement se promenaient sur les eaux, une harmonie délicieuse résonna pour nous ; eux cependant revenaient doucement avec mille détours capricieux qui variaient l'harmonie primitive et dessinaient une mélodie d'une fantaisie enchanteresse. Notre âme devenue sonore écoutait en leur vol silencieux une musique de charme et de liberté ».

43. *Ibid.*, p. 117. Ce texte a été écrit avant la lettre du 16 septembre 1894 à Reynaldo Hahn, alors que Proust se trouvait à Trouville. Voir également *Jean Santeuil*, *op. cit.*, p. 491 : « dans le petit bois de pins, Jean et Henri écoutent le murmure continu du vent, pensant entendre le bruit de la mer : le ciel lui-même semble une étendue maritime, calme, bleue et douce ».

44. M. Proust, « Voici la semaine... », *Essais et articles*, dans *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, *op. cit.*, p. 415.

45. M. Proust, *Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 370.

assourdissant en soufflant dans la cheminée⁴⁶ – ce dont se souviendra Enesco dans ses *Impressions d'enfance*⁴⁷ – et enveloppe les maisons « d'une étreinte palpitante⁴⁸ ».

Debussy affirme que « l'art d'orchestrer s'apprend mieux en écoutant le bruit des feuilles remuées par les brises qu'en consultant des traités⁴⁹ » ; il s'émerveille de « cette musique innombrable faite de toutes les harmonies [que le vent] recueille en passant sur la cime des arbres⁵⁰ » et s'en inspire dans *Ce qu'a vu le vent d'ouest*⁵¹ où soufflent les bourrasques portées à leur paroxysme. À l'instar de Proust, Claude de France tressaille aux « plaines gémissantes de vent⁵² ». Debussy a enregistré *Le Vent dans la plaine* le 1^{er} novembre 1913⁵³, treize jours avant la publication, chez Grasset, de *Du côté de chez Swann*⁵⁴. Il savait tirer du clavier des sonorités dont beaucoup ont témoigné, parmi lesquels Louis Laloy, émerveillé par « ce piano surnaturel où les sons naissent sans chocs de marteaux, sans frôlements de cordes, s'élèvent dans un air transparent qui les unit sans les confondre et s'évaporent en brumes irisées⁵⁵ ».

Audition du *Vent dans la plaine* de Claude Debussy

Dans la musique française de cette époque – après Liszt qui en donne le modèle avec ses impressionnants *Jeux d'eau à la villa d'Este*⁵⁶ – la thématique de l'élément liquide est omniprésente. Que d'eaux courantes et dormantes, de clapotis, de ruissellements, d'éclaboussures ou de déferlantes, d'ondines⁵⁷ et de naïades ! Que d'arpèges, de *glissandi* et de petites notes ! Chez Proust, que de fugitives magies sonores, terrestres et marines ! Sonorités des eaux mortes : promenades en barque durant lesquelles, glissant sur l'eau, l'on s'enchant de l'« entendre tout près de soi [...] murmurer⁵⁸ » tandis que les canards s'envolent « avec un grand bruit d'eau froissée⁵⁹ ». Parmi les eaux vives,

46. M. Proust, *Jean Santeuil*, *op. cit.*, p. 509 et 621.

47. Composées en 1940 : *Vent dans la cheminée*.

48. M. Proust, *Jean Santeuil*, *op. cit.*, p. 531.

49. Lettre de Debussy à Charles Levadé, 4 septembre 1903 dans *Correspondance*, *op. cit.*, p. 775.

50. Lettre de Debussy à Robert Godet, 18 décembre 1911, *ibid.*, p. 1471.

51. C. Debussy, *Préludes* I n° 7.

52. M. Proust, « Journées de lecture », *Pastiches et mélanges*, dans *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, *op. cit.*, p. 181.

53. C. Debussy, *Le Vent dans la plaine* : *Préludes* I n° 3. Debussy a gravé des rouleaux Welte & Soehne.

54. *Du côté de chez Swann* a paru chez Grasset, à compte d'auteur, le 14 novembre 1913.

55. *Comœdia*, 9 février 1914, p. 2.

56. Franz Liszt, *Années de pèlerinage* (1867-1877), *Troisième année, Italie* n° 4.

57. Voir par exemple *Ondine* de *Gaspard de la nuit* de Ravel (1908) et *Ondine*, *Préludes* II n° 8 de Debussy.

58. M. Proust, *Jean Santeuil*, *op. cit.*, p. 869-870.

59. *Ibid.*, p. 889.

Charles Kœchlin, *La Vieille Fontaine* (*L'ancienne maison de campagne*)

celle de *La Vieille Fontaine* : « Translucide et froid », précise Kœchlin, l'effleurement des touches dans l'aigu créant une impression visuelle et tactile.

Au « bruit vif du jet d'eau⁶⁰ » dans *Jean Santeuil* répondent la mouvante architecture sonore de Ravel⁶¹ et, dans la mélodie *Clair de lune* de Fauré sur un poème de Verlaine, le figuralisme tardif d'un élément mélodique qui jaillit à la manière d'une gerbe afin d'évoquer les « grands jets d'eau svelte parmi les marbres⁶² ».

Devenue parisienne, Françoise regrette amèrement la Vivonne « qui fait comme le murmure de quelqu'un qui chuchoterait⁶³ » tandis que le narrateur se plaît à écouter en compagnie d'Albertine « le bruit perpétuel du ruisseau⁶⁴ » et remarque les incessantes mutations sonores de la pluie : « complainte [...] coulant le long des toits⁶⁵ », lesquels « laissent glisser en roucoulant une goutte de pluie⁶⁶ ». Proust désigne par un même mot – « roucouler » ou « roucoulement » – les sonorités

60. M. Proust, *Jean Santeuil*, op. cit., p. 204.

61. M. Ravel, *Jeux d'eau* pour piano, 1901.

62. Gabriel Fauré, *Clair de lune* op. 46 n° 2, composé en 1887 sur un poème extrait des *Fêtes galantes*. Le figuralisme est qualifié de « tardif » car il n'intervient que sur les mots « parmi les marbres ».

63. M. Proust, *Le Côté de Guermantes*, op. cit., p. 318.

64. M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 402.

65. M. Proust, *Jean Santeuil*, op. cit., p. 530.

66. M. Proust, *La Prisonnière*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1983, p. 590.

produites par des pigeons – ce qui est habituel – et celles créées par des éléments naturels : pluie ou même tonnerre⁶⁷. La pluie fait par ailleurs l'objet d'une instrumentation très fine : « Un petit coup au carreau, comme si quelque chose l'avait heurté, suivi d'une ample chute légère comme de grains de sable qu'on eût laissés tomber d'une fenêtre au-dessus, puis la chute s'étendant, se réglant, adoptant un rythme, devenant fluide, sonore, musicale innombrable, universelle : c'était la pluie⁶⁸ », lit-on dans *Du côté de chez Swann*. Dans les *Jardins sous la pluie* de Debussy⁶⁹, le matériau diaphane des gouttelettes au martèlement léger et vif laisse place à « une sorte de buée sonore » – pour reprendre une expression de Proust⁷⁰ qui pourrait caractériser tant de pages de Debussy – et finit en une giboulée sur le clavier.

Tour à tour paisible ou en furie, la mer « a le charme des choses qui ne se taisent pas la nuit⁷¹ ». Son « bruissement » nocturne, « lent et calme », emplit de son « grand bercement monotone » une pièce de *La Maison dans les dunes* (1907-1909) de Gabriel Dupont⁷² et son « incessante palpitation⁷³ » accompagne nombre de textes de Proust. Elle anime de son ressac certains passages des *Plaisirs et les Jours* et de *Jean Santeuil*, fait gronder sa grande basse fondamentale dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, fascine encore le narrateur de *La Prisonnière* qui reste « des heures à écouter le déferlement du flot⁷⁴ ». Proust distingue chacune des gouttes d'eau, qu'elles jouent entre elles ou se brisent sur des coquillages, entraînant le sable qui crisse⁷⁵. Les étendues maritimes se déchaînent : houles qui emportent l'ultime pièce de *La Maison dans les dunes* ; tempêtes vraies ou rêvées qui exaltent Proust, où crient souvent les oiseaux de mer, créatures océaniques auxquelles le narrateur s'identifie⁷⁶. Lors d'un long séjour en Bretagne (en 1889) – qui lui inspirera son poème symphonique *Terre de Bretagne* (1889-1890) puis sa *Seconde Symphonie* dite « bretonne » (1930), Maurice Emmanuel s'émerveille des paysages et des cris des mouettes « effarées » par les rafales du vent qui « souffle avec rage »

67. M. Proust, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 150 : « assis dans le petit salon, j'attendais l'heure du dîner en lisant, [...] j'entendais au fond du jardin les derniers roulements du tonnerre roucouler dans les lilas ».

68. *Ibid.*, p. 100.

69. C. Debussy, extrait des *Estampes* pour piano, composées en juillet 1903.

70. M. Proust, *Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 369.

71. M. Proust, *Les Regrets, rêveries couleur du temps*, XXVIII, « La mer », dans *Les Plaisirs et les Jours*, *op. cit.*, p. 43-144.

72. Huitième pièce : « Le bruissement de la mer, la nuit ».

73. M. Proust, *Jean Santeuil*, *op. cit.*, p. 356.

74. M. Proust, *La Prisonnière*, *op. cit.*, p. 581.

75. Cf. M. Proust, *Jean Santeuil*, *op. cit.*, p. 624 : « c'étaient de ces heures immobiles [...] où on entend distinctement les gouttes d'eau glissant entre les gouttes d'eau, et le sable entraîné avec les coquillages » ; et p. 771-772 : « le bruit de l'eau transparente qui se brisait sur les coquillages ».

76. *Ibid.*, p. 288 et 369, et p. 396 : Jean « se souvenait, emporté par le vent, dont le premier bruit tout à l'heure lui avait fait battre le cœur, l'avait rempli de joie, avait gonflé ses ailes, comme s'il était de la race des mouettes et se [sentait] appelé vers les tempêtes et, quand le vent grossissait, était invité par les lames et les rivages ». *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 379.

et par le « fracas terrifiant » de la mer. Il dit recueillir des « impressions inoubliables⁷⁷ » et fera en 1931, à l'Institut océanographique, une conférence sur « La mer et les musiciens⁷⁸ ».

Si l'homme converse avec les éléments naturels, ces derniers se parlent, se répondent ou s'affrontent. Michelet évoquait déjà en 1860 le dialogue du vent et de la mer⁷⁹, combat titanesque si présent dans la poétique de Debussy, d'Enesco (avec le poème symphonique *Vox Maris*⁸⁰), dans celle de Proust et ce, dès ses premiers écrits où « les flots soulevés » rendent au vent « coup pour coup et rumeur pour rumeur⁸¹ ». « Entendez-vous la mer ? demande Pelléas à Mélisande. C'est le vent qui s'élève⁸². » Chez Proust, voix menaçante d'une tempête d'hiver,

ondes du vent qui tantôt [accourent] en gémissant, enveloppant tout le château d'une étreinte palpitante, tantôt se [retirent] avec une plainte diminuée et déjà lointaine. Puis le bruit [devient] plus terrible. [C'est] comme une mitraille dont le bruit ne [cesse] pas, tantôt rapproché faisant trembler les vitres, tantôt lointain⁸³.



Si le pépiement matinal des oiseaux semble « insipide » à Françoise⁸⁴, il n'en va pas de même pour le Narrateur et l'on est frappé par la présence récurrente de la gent ailée, à la campagne, en forêt, à la mer et à la ville. Proust précise rarement leur espèce – le rossignol du marronnier rose dans *Jean Santeuil*⁸⁵ et même les sons qu'ils émettent : le gazouillement des chardonnerets dans *Le Côté de Guermantes*⁸⁶; dans *Les Plaisirs et les Jours*⁸⁷ et dans le jardin de Combray de *Du côté de chez Swann*⁸⁸, les roucoulements des colombes. L'on se souvient que Proust avait pensé en 1912 intituler un volume : *Les Colombes poignardées*. Nous rencontrons en outre quelques notations

77. Maurice Emmanuel séjourna en Bretagne du 16 juillet au 13 octobre 1889. Voir les lettres à sa famille (archives privées).

78. Le 24 janvier.

79. Jules Michelet, *La Mer*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2005, p. 92 sq.

80. Georges Enesco, *Vox Maris* op. 31 pour solistes, chœur et orchestre sur un texte en breton ou français de Renée Willy : ca 1929-ca 1950-1953.

81. M. Proust, « En mémoire des églises assassinées », *Mélanges*, dans *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 68 et *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit., p. 34 : « la surface retentissante et chaotique de leurs crêtes et de leurs avalanches ». Voir également *Correspondance de Marcel Proust*, op. cit., t. I, p. 417-418, lettre à Maria Hahn [Dieppe, vers le 10 ou 11 août 1895] : « Madame Lemaire s'occupe à nous rendre la vie confortable et facile. Les repas excellents, et pour la musique, Reynaldo n'ayant pas de piano, c'est la mer et le vent qui ont repris le rôle. »

82. C. Debussy, *Pelléas et Mélisande*, I, 3.

83. M. Proust, *Jean Santeuil*, op. cit., p. 531-534.

84. *Le Côté de Guermantes* débute par cette phrase. M. Proust, *Le Côté de Guermantes*, op. cit., p. 309.

85. M. Proust, *Jean Santeuil*, op. cit., p. 310.

86. M. Proust, *Le Côté de Guermantes*, op. cit., p. 652.

87. M. Proust, *Les Regrets, rêveries couleur du temps*, dans *Les Plaisirs et les Jours*, op. cit., p. 106.

88. M. Proust, *Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 71.

d'oiseaux exotiques⁸⁹. L'on songe encore une fois à Pelléas interrogeant Mélisande : « Que fais-tu là, à la fenêtre, en chantant comme un oiseau qui n'est pas d'ici⁹⁰ ? »

Dans sa célèbre comédie, connue de Proust, Aristophane fait allusion à dix-huit espèces différentes d'oiseaux qui suscitent autant d'onomatopées⁹¹, mais il s'agit d'une cité idéale. Proust au contraire n'indique souvent que le terme générique d'oiseaux sans chercher non plus à différencier leurs sons par un mot spécifique : il n'utilise la plupart du temps que « chant » et « chanter⁹² » ou bien « cri » et « crier⁹³ ». Ses rossignols chantent, tout simplement ; ils ne quiritent ni ne gringottent. Aucune allusion à leurs broderies, à cette profusion d'ornements qui donna l'envie aux compositeurs d'opéras de faire à leur tour « rossignoler » les voix. Proust n'est pas naturaliste ; il n'a pas, comme le fera un Olivier Messiaen, composé un *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958) ni rédigé un *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*⁹⁴, pas plus qu'il n'a dénombré les différentes séquences – entre cent vingt et deux cent soixante – du chant si complexe des rossignols. Le petit corps des oiseaux, cet organe phonateur, le gêne : lorsque la pluie menace, « on sent le gonflement de leur gosier oppressé d'un trouble vague » ou bien leur cri est « si aigu qu'on ne sait pas si on n'est pas en train de leur faire mal⁹⁵ ». Contrairement aux formes courbes du violon qui correspondent si bien à sa mélodie, le Narrateur refuse d'établir un lien entre l'étrangeté de ce « petit corps sautillant, humble, étonné et sans regard⁹⁶ » et son chant : la remarque apparaît, quasiment identique dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*⁹⁷ et *Sodome et Gomorrhe*.

Cela explique peut-être certaines comparaisons parfois péjoratives de sons humains avec les cris d'oiseaux : à Balbec, les jeunes filles « piaillant comme un conciliabule d'oiseaux⁹⁸ » ; le rire d'Albertine, indécent, comparé à un roucoulement ou à des cris⁹⁹ ; les petits cris que poussent dans

89. M. Proust, *Le Côté de Guermantes*, op. cit., p. 679.

90. Debussy, *Pelléas et Mélisande*, III, 1.

91. Proust cite cette pièce dans « Un dimanche au Conservatoire », *Essais et articles*, dans *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 368, mais ne parle que de l'alouette et du rossignol.

92. Chant ou chanter (*La Confession d'une jeune fille*, dans *Les Plaisirs et les jours*, op. cit., p. 87 ; *Les Regrets, rêveries couleur du temps*. XXVI « Sous-bois », dans *Les Plaisirs et les Jours*, op. cit., p. 141 : Petit-Abbeville, Dieppe) août 1895 : à cette date, Proust et R. Hahn étaient les hôtes de M^{me} Lemaire ; *Jean Santeuil*, p. 704.

93. Cri ou crier : *Jean Santeuil*, p. 295 ; *Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 419 [dans l'avenue des Acacias au bois de Boulogne] : « Le soleil s'était caché. [...] au-dessus du moulin factice le vrai ciel était gris ; le vent ridait le Grand lac de petites vaguelettes, comme un lac ; de gros oiseaux parcouraient rapidement le Bois, comme un bois, et poussant des cris aigus se posaient l'un après l'autre sur les grands chênes ».

94. Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Paris, Leduc, 1994-2002.

95. M. Proust, « Voici la semaine... », art. cité, p. 416.

96. M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 383.

97. M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit., p. 79 : « Et quand, par hasard, j'apercevais l'un de ces oiseaux qui passait d'une feuille sous une autre, il y avait si peu de lien apparent entre lui et ces chants, que je ne croyais pas voir la cause de ceux-ci dans ce petit corps sautillant, étonné, et sans regard. »

98. *Ibid.*, p. 150.

99. *Ibid.*, p. 272.

leurs ébats M^{lle} Vinteuil et son amie, qui se poursuivent en sautant, « gloussant et piaillant comme des oiseaux amoureux¹⁰⁰ ».

Le chant des oiseaux est très souvent dématérialisé ; les oiseaux sont alors cachés aux regards, affranchis des lois de la pesanteur, et c'est en oubliant leur corporéité que Proust goûte d'autant mieux la beauté de leur langage éthéré :

On n'entendait aucun bruit de pas dans les allées. Divisant la hauteur d'un arbre incertain, un invisible oiseau s'ingéniant à faire trouver la journée courte, explorait d'une note prolongée, la solitude environnante¹⁰¹ [...].

Même lorsque deux oiseaux semblent se répondre en faisant alterner leurs chants, les arbres les cachent¹⁰². Devenu *sine materia* et sublimé, c'est leur chant qui a pris son envol et plane dans le ciel : là où, écrit Proust, notre esprit agile le rejoint¹⁰³.

N'oublions pas les dimensions mythologique et symbolique, la tradition poético-littéraire et picturale des oiseaux et les œuvres musicales savantes qui s'en inspirent, et dont certaines sont mentionnées par Proust : dans *Manon* de Massenet, la strophe sur l'oiseau, le *Saint François parlant aux oiseaux* de Liszt ou, chez Wagner, l'épisode de l'oiseau mystique qu'écoute et suit Siegfried¹⁰⁴.

Nous nous intéressons aujourd'hui aux compositeurs contemporains de l'auteur de la *Recherche* et éviterons les évocations si nombreuses associant aux chants d'oiseaux la flûte, en raison de son timbre, de sa tessiture et de sa volubilité. La littérature pour piano nous offre des pièces plus stylisées, comme les *Oiseaux tristes* des *Miroirs* de Ravel (1904-1905) où le compositeur dit avoir pensé à des oiseaux perdus dans la torpeur d'une forêt très sombre, aux heures les plus chaudes de l'été. « Très lent », « très doux », « *pianissimo* », recommande Ravel avant de refermer cette page dans un *tempo* « encore plus lent », « sombre et lointain », et dans une nuance « *perdendo* ».

100. M. Proust, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 160.

101. *Ibid.*, p. 135. Voir également *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *op. cit.*, p. 79 : « L'invisibilité des innombrables oiseaux qui s'y répondaient tout à côté de nous dans les arbres donnait la même impression de repos qu'on a les yeux fermés » ; et *Sodome et Gomorrhe*, *op. cit.*, p. 383 : « L'invisibilité des innombrables oiseaux, quelques-uns à demi marins, qui s'y répondaient à côté de nous dans les arbres, donnait la même impression de repos qu'on a les yeux fermés. »

102. M. Proust, *Jean Santeuil*, *op. cit.*, p. 774-775 : « comme deux oiseaux qui semblent discourir de deux arbres éloignés qui les cachent ».

103. M. Proust, *Les Regrets, rêveries couleur du temps*, « Sous-bois », dans *Les Plaisirs et les Jours*, *op. cit.*, p. 141 : « Couchés sur le dos, la tête renversée dans les feuilles sèches, nous pouvons suivre au sein d'un repos profond la joyeuse agilité de notre esprit qui monte, sans faire trembler le feuillage, jusqu'aux plus hautes branches où il se pose au bord du ciel doux, près d'un oiseau qui chante. »

104. Dans *Manon*, la strophe sur l'oiseau (III, 452), le *Saint François parlant aux oiseaux* de Liszt (M. Proust, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 328). Wagner dans *La Prisonnière*, *op. cit.*, p. 665-666 où le chant d'un oiseau évoque Siegfried et *Le Crépuscule des Dieux*. Cf. également *Siegfried* (*ibid.*, p. 754). M. Proust, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 334 : l'épisode de l'oiseau mystique qu'écoute et suit Siegfried se situe au 2^e acte.



Ravel, *Oiseaux tristes* (*Miroirs*, II)

Audition des *Oiseaux tristes* de Maurice Ravel
enregistrés par le compositeur lui-même en 1922¹⁰⁵

Proust et certains musiciens inscrivent les sonorités naturelles dans une dimension spatiale. Le prince de Polignac avait composé plusieurs mélodies inspirées par la forêt de Fontainebleau ; il les faisait interpréter chez lui, y associant la projection en agrandissement lumineux de photographies prises en ces lieux. Proust rappelle que les salles de concert faisaient horreur au prince et que « le plein air lui eût mieux convenu¹⁰⁶ ». Debussy, lui, appelle de ses vœux une musique « construite

105. En 1913, Ravel a gravé les deux premiers mouvements de sa *Sonatine* ainsi que ses *Valses nobles et sentimentales* (rouleaux Welte-Mignon). Le 30 juin 1922, à Londres, il enregistre *Oiseaux tristes*, *La Vallée des cloches*, *Pavane pour une infante défunte*, la *Toccata du Tombeau de Couperin* et *Le Gibet de Gaspard de la nuit* (pour la firme Aeolian, Duo-Art system). Il semble toutefois certain que ces deux dernières pièces ont en réalité été gravées non par Ravel, mais par Robert Casadesus, à la demande du compositeur dont la main était trop petite et qui ne jouait jamais ces pages en public.

106. M. Proust, « Le salon de la princesse Edmond de Polignac. Musique d'aujourd'hui, échos d'autrefois », *Essais et articles*, op. cit., p. 464-467.

spécialement pour le *plein air*, toute en grandes lignes, en hardiesses vocales et instrumentales, qui joueraient de l'air libre et planeraient joyeusement sur la cime des arbres¹⁰⁷ ». Les différents plans sonores, équivalents de la perspective en peinture, sont parfois mis en évidence dans les pièces pour piano alors écrites, en tout ou en partie, sur trois portées, et non plus deux, comme *Brouillards*¹⁰⁸, *Cloches à travers les feuilles*¹⁰⁹, *Ondine*¹¹⁰ ou *Feuilles mortes*¹¹¹ de Debussy, certaines pages du *Chant de la terre* (1901) de Déodat de Séverac, de *La Maison dans les dunes* (1907-1909) de Gabriel Dupont, des *Paysages et marines* (1917) de Kœchlin, les *Sonorités de la nuit* de la suite *En plein air* de Bartók ou encore *Le Rossignol* de Maurice Emmanuel.

Proust perçoit quelquefois la distance, non de façon visuelle mais auditive. Plus ou moins éloigné, le sifflement des trains – comparé au « chant d'un oiseau dans une forêt » – permet au narrateur de mesurer « l'étendue de la campagne déserte¹¹² ». Le murmure des feuilles de marronnier décroît en fonction de leur emplacement, jusqu'à devenir inaudible¹¹³, et la mer se manifeste d'abord par sa sonorité, par son odeur aussi. Avant de la voir, on entend déjà « tout ce qu'elle dit, vague par vague¹¹⁴ ». Que le mouvement provienne de la source sonore ou de l'auditeur, dans les textes de Proust la représentation spatiale est inhérente aux musiques naturelles et à la sonate de Vinteuil, associée par exemple aux tableaux de Peter de Hooch.

La perspective dite « linéaire » permet aux peintres de rendre sur une surface plane un espace à trois dimensions mais, pour caractériser certains aspects des textes de Proust et quelques-unes des partitions, c'est un rapprochement avec la perspective atmosphérique que nous proposerons. Elle est certes très ancienne : on la trouve par exemple sur les fresques de Pompéi, les peintres flamands du XV^e siècle y ont fréquemment recours, Léonard de Vinci en parle dans ses carnets et l'utilise dans de nombreuses peintures telles que *La Joconde* ou *La Vierge aux rochers*. Les plans successifs de l'espace sont rendus en relation avec les phénomènes météorologiques qui modifient par exemple l'apparence du ciel – lumière, brouillard, nuages. Ces nuages qui apparaissent tout au long des écrits de Proust où ils fournissent de nombreuses métaphores ; ils sont déjà le thème d'une de ses rédactions de lycéen dans laquelle il salue « leurs formes changeantes et souvent fantastiques¹¹⁵ ». Debussy leur consacre le premier volet de son triptyque *Nocturnes* (1897-1899) et son orchestration emploie cette perspective atmosphérique, recourant parfois au *sfumato* qui, par ses gradations, estompe les contours. Dans son cycle de poèmes symphoniques intitulé *Voix de la*

107. *La Revue blanche*, 1^{er} juin 1901, republié dans *Monsieur Croche*, éd. cit., p. 47-48.

108. C. Debussy, *Préludes* II n° 1.

109. C. Debussy, *Images* II n° 1.

110. C. Debussy, *Préludes* II n° 8.

111. C. Debussy, *Préludes* II n° 2.

112. M. Proust, *Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 3-4.

113. M. Proust, *Jean Santeuil*, op. cit., p. 511-512.

114. *Ibid.*, p. 394.

115. Voir André Ferré, *Les Années de collège de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1959.



Maurice Emmanuel, Douarnenez et Ploaré (collection particulière)

nature, Enesco évoque les *Nuages d'automne sur les forêts*¹¹⁶ et le deuxième mouvement, *Scherzo*, de la *Sonate pour violon et piano* (1916) de Kœchlin nous fait pénétrer « dans un décor de forêt légendaire » : spatialisation des éléments musicaux, espace onirique également.

Maurice Emmanuel s'intéresse à la mise en perspective dans ses œuvres musicales et dans ses dessins. Rappelons que ce grand érudit, pédagogue et compositeur fut aussi, de 1898 environ à 1905, professeur d'histoire de l'art aux lycées Lamartine et Racine. Il eut Marie Laurencin pour élève au lycée Lamartine.

Sa 2^e *Sonatine* dite « pastorale », écrite en 1897, est par conséquent bien antérieure aux œuvres pianistiques de Debussy que nous citons aujourd'hui, alors que les deux musiciens sont nés la même année 1862. Dans une lettre à Maurice Emmanuel, Charles Kœchlin félicite ce dernier de cette

116. Ce poème symphonique est inachevé et devait être suivi de *Soleil dans les plaines* dont nous n'avons retrouvé que des esquisses. *Les Voix de la nature*, dans le projet initial d'Enesco datant environ de 1930, devaient certainement comporter d'autres tableaux.

évocation du rossignol (l'un des oiseaux de la *Symphonie pastorale* de Beethoven) et de son « intime compréhension de la nuit et de la campagne¹¹⁷ ».

**Audition d'un extrait du *Rossignol*
de la 2^e *Sonatine* de Maurice Emmanuel**

Quelle est, selon Proust, la fonction des sonorités naturelles ? Loin d'être un simple élément décoratif, les sonorités naturelles constituent une « musique de scène » à condition que cette expression implique une union étroite entre texte et musique. Elles forment un contrepoint aux sentiments du narrateur, entrent en résonance avec sa sensibilité et sont associées aux grandes questions esthétiques qui préoccupent l'auteur de la *Recherche*.

La mer contribue à la volupté de certaines heures que le narrateur passe en compagnie d'Albertine : tous deux écoutent la mer qui semble retenir sa respiration, avant d'exhaler son « murmure attendu et retardé¹¹⁸ ». Le vent est lui aussi associé à l'affectivité. Dans les champs du côté de Méséglise, il incarne pour le narrateur le génie particulier de Combray que chaque année, dès son arrivée, il court retrouver car ce souffle venu de l'extrême horizon, qui courbe les blés avant de lui arriver, « murmurant et tiède », semble être passé auparavant sur Gilberte et lui chuchoter quelque mystérieux message de la jeune fille¹¹⁹. Tous les organismes vivants semblent dotés de la même sensibilité : les feuilles de lilas « se plaignent » à l'instar d'êtres humains¹²⁰ tandis que la respiration d'Albertine, pareille au souffle d'un roseau qu'on a creusé, est en quelque sorte végétalisée¹²¹. Dans ses *Essais et articles*¹²², Proust nous apprend que la voix de la comtesse de Guerne est si pure, « spiritualisée », qu'on dirait une harmonie naturelle, un roseau dans le vent, non pas produite par un artifice humain, mais émanant d'un paysage.

De même que la grive dans le parc de Montboissier des *Mémoires d'outre-tombe*¹²³, les sonorités naturelles peuvent jouer le rôle de « ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines¹²⁴ ». « Le bruit de la pluie qui tombe » par un soir d'été orageux ramène le narrateur à Combray, du côté de Méséglise, et lui fait respirer « l'odeur d'invisibles et persistants lilas¹²⁵ ». Cette précieuse odeur

117. L.a.s., s.d., collection particulière.

118. M. Proust, p. 408. Voir aussi *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *op. cit.*, p. 49 : le narrateur aimerait écouter en Bretagne, au crépuscule, en compagnie de M^{lle} de Stermaria, « le clapotement des vagues ».

119. M. Proust, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 143.

120. M. Proust, *Jean Santeuil*, *op. cit.*, p. 194.

121. M. Proust, *La Prisonnière*, *op. cit.*, p. 620-621.

122. M. Proust, « La comtesse de Guerne », *Essais et articles*, *op. cit.*, p. 504.

123. Épisode cité dans M. Proust, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 498.

124. M. Proust, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 44.

125. *Ibid.*, p. 183.

des lilas lui est rendue par le bruit de la pluie¹²⁶. Lorsque le narrateur du *Côté de Guermantes* revoit Albertine, il se remémore sa vie à Balbec, « le bruit du flot déferlant sous [sa] fenêtre¹²⁷ ». Après la mort de la jeune fille, il tente en vain de « boucher les yeux et les oreilles de [sa] mémoire », pour faire taire ces oiseaux qui furent témoins de leurs embrassements¹²⁸. Le souvenir se transforme en « une réalité directement sentie¹²⁹ », instants « réels sans être actuels¹³⁰ » et qui nous affranchissent de « l'ordre du temps¹³¹ ».

Proust unit parfois en un seul événement musiques savantes et naturelles : lors des concerts symphoniques de Balbec, les sonorités instrumentales se confondent avec celles de la mer pour faire naître une « musique sous-marine » dans laquelle le glissement des vagues semble « envelopper les traits de violon dans ses volutes de cristal¹³² ». Par ses métaphores, Proust n'inscrit-il pas, tel un compositeur, les sonorités de la nature au cœur même des œuvres de Vinteuil ? Dans la sonate, avec le « clapotement liquide » de la partie de piano¹³³, ou encore les deux oiseaux qui dialoguent lors de la soirée Saint-Euverte : « D'abord le piano solitaire se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne ; le violon l'entendit, lui répondit comme d'un arbre voisin¹³⁴. » Dans une lettre bien connue du 19 avril 1913 à Antoine Bibesco au sujet d'une soirée durant laquelle Enesco, accompagné par Paul Goldschmidt, a joué la *Sonate* de Franck, Proust écrit qu'il a trouvé le violoniste « admirable ; les pépiements douloureux de son violon, les gémissants appels, répondaient au piano, comme d'un arbre, comme d'une feuillée mystérieuse¹³⁵ ».

Les évocations métaphoriques de cris d'animaux ont aussi leur place, tant dans la blanche sonate avec son roucoulement de pigeons ou de colombe que dans le rouge septuor où le chant suraigu du coq déchire l'air¹³⁶.

Dès *Jean Santeuil*, Proust soulignait l'importance accordée aux sonorités de la nature, qui lui semblaient alors, mieux que la musique savante, associées à ce qui fut jadis :

Nous prétendons souvent que des airs de musique entendus autrefois et ailleurs ont le pouvoir de réveiller en nous le souvenir et comme le charme des lieux, de l'époque où ils furent entendus. [...] Mais combien ces musiques naturelles [...] gardent plus vivement pour nous le charme même de l'heure, de

126. M. Proust, *Albertine disparue*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989, p. 60.

127. M. Proust, *Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 659.

128. M. Proust, *Albertine disparue*, *op. cit.*, p. 62.

129. M. Proust, *Jean Santeuil*, *op. cit.*, p. 399

130. M. Proust, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 451.

131. *Ibid.*

132. M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *op. cit.*, p. 306.

133. M. Proust, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 205.

134. *Ibid.*, p. 346.

135. *Correspondance de Marcel Proust*, éd. cit., tome XII, p. 147.

136. Voir M. Proust, *La Prisonnière*, *op. cit.*, p. 754 et 901.

la saison ou du pays où nous les avons entendues. Et ce charme n'est pas seulement ici, comme pour la musique humaine, dans notre mémoire, il est vraiment dans ces musiques naturelles¹³⁷.

Il revient sur cette idée dans *Du côté de chez Swann*, au sujet de la « musique de chambre de l'été » que font les mouches, musique liée à cette saison et « contenant un peu de l'essence » des « beaux jours¹³⁸ ». Elle frémit dans ce temps perdu et retrouvé, l'irradiant de sa poésie.

Le silence fait partie de la symphonie de la nature, mettant en relief le moindre son, parfois très ténu, qui s'y grave et quelquefois le trouble. Il suffit à Proust d'un cygne qui boit dans l'étang¹³⁹ ou du son d'une rame qui soulève l'eau¹⁴⁰ ; chez Debussy de « pas sur la neige¹⁴¹ ».

Dans ces intermittences du son – et parfois de la perception – certaines vibrations résonnent longuement puis se dissolvent dans ce « silence sensitif¹⁴² » qui est encore musique. L'on peut alors, comme les parents de Jean Santeuil, « écouter le silence¹⁴³ » ou, avec Pelléas et Mélisande, dans la scène de la fontaine des aveugles – à la signification hautement symbolique – entendre dormir l'eau¹⁴⁴. Dans *L'Eau et les Rêves*, Gaston Bachelard écrit qu'il n'est pas « de grands poèmes sans silence¹⁴⁵ ». Les eaux dormantes sont insondables et l'eau elle-même semble écouter « le silence des rives¹⁴⁶ », écrit Proust. N'en est-il pas ainsi dans ces *Noctuelles* de Ravel qui s'évanouissent dans la nuit¹⁴⁷ et dans ce paysage féerique d'une « rivière sous la lune¹⁴⁸ », où les timbres choisis par Enesco traduisent la caresse immatérielle de l'astre sur la surface liquide aux reflets irisés – peut-être les sonorités cristallines des mots « rivière » et « lune » –, nous menant aux confins de la musique et du silence.

Audition de *Rivière sous la lune* de Georges Enesco

137. M. Proust, *Jean Santeuil*, *op. cit.*, p. 294-295.

138. M. Proust, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 82 : « les mouches qui exécutaient devant moi, dans leur petit concert, comme la musique de chambre de l'été ; elle ne l'évoque pas à la façon d'un air de musique humaine, qui entendu par hasard à la belle saison, vous la rappelle ensuite ; elle est unie à l'été par un lien plus nécessaire ; née des beaux jours, ne renaissant qu'avec eux, contenant un peu de leur essence, elle n'en réveille pas seulement l'image dans notre mémoire, elle en certifie le retour, la présence effective, ambiante, immédiatement accessible ».

139. M. Proust, *Jean Santeuil*, *op. cit.*, p. 329-330.

140. *Ibid.*, p. 868.

141. C. Debussy, *Préludes* I n° 6.

142. M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, *op. cit.*, p. 229.

143. M. Proust, *Jean Santeuil*, *op. cit.*, p. 869-870.

144. C. Debussy, *Pelléas et Mélisande*, II, 1. Devant une vieille fontaine abandonnée dans le parc (« la fontaine des aveugles »), Pelléas dit à Mélisande : « Il y a toujours un silence extraordinaire. On entendrait dormir l'eau. »

145. G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 215.

146. M. Proust, *Jean Santeuil*, *op. cit.*, p. 893.

147. M. Ravel, *Noctuelles*, extraites de *Miroirs* : les dernières mesures doivent se jouer « Presque lent », « *pianissimo* », et « lointain ».

148. G. Enesco, *Rivière sous la lune*, extrait de la 3^e Suite « *villageoise* » pour orchestre (1937-1938).

IV. PIRIU SUB LUNĂ IV. RIVIÈRE SOUS LA LUNE

Moderato malinconico, ma senza lentezza

Sax. sopr.
Hrp.
Vns. I
Altos

Htb.
Sax. sopr.
Cél.
Hrp.
Vns. I
Vns. II
Altos
Vc.

** Pour plus de facilité l'on pourra exécuter la partie de Saxophone soprano en si^b sur un Saxophone soprano en mi^b.
A cet effet il a été tiré une partie séparée transposée pour Saxophone soprano en mi^b, en plus de la partie séparée
dans le ton original.*

Georges Enesco, Rivière sous la lune (3^e Suite « villageoise »)

Cloîtrés par la maladie, confrontés aux épreuves et aux drames personnels, aux atrocités de la guerre, compositeurs et écrivain peuvent encore laisser chatoyer en eux-mêmes tout un monde d'échos et de résonances, faisant par exemple, ainsi qu'il est écrit dans *Le Temps retrouvé*, « chanter doucement la pluie au milieu de [leur] chambre¹⁴⁹ ». Œuvres musicales et roman-partition marquent à jamais et enrichissent notre propre expérience auditive. Comment prêter désormais l'oreille aux rumeurs de la brise dans les feuilles de marronnier ou aux pas sur la neige, comment se délecter du chant des oiseaux ou vibrer aux mugissements d'une tempête sans les embellir du souvenir de ces pages littéraires et musicales ? Par la splendeur de leur style, nous est révélée cette « différence qualitative » avec laquelle l'auteur de la *Recherche* et certains compositeurs de son temps perçoivent les sonorités de la nature en une intimité poétique et poétique qui, – nous dit Proust dans *Le Temps retrouvé*, grâce à l'art, ne reste pas leur « secret éternel¹⁵⁰ ».



149. M. Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 622.

150. *Ibid.*, p. 474.