

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2019)

Heft: 48: Musik und Emotionen in der Literatur = Musique et émotions dans la littérature = Music and emotions in literature

Artikel: Le démon et l'analogie : fonctions émotives de la musique chez Marcel Proust et Thomas Mann

Autor: Imperiali, Christophe

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006280>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Christophe Imperiali

Le démon et l'analogie

Fonctions émotives de la musique chez Marcel Proust et Thomas Mann

Wie können musikalische Emotionen durch die literarische Beschreibung einer fiktiven Musik mobilisiert werden? Man kann vermuten, dass ein Text, der eine existierende Musik beschreibt, versucht, auch etwas über die Emotionen, die sie hervorruft, zu sagen. Wenn er jedoch durch seine eigenen verbalen Mittel Musik erfindet, die niemand je hören kann, dann müssen die mit ihr verknüpften Emotionen, als für den Autor essenziell betrachtet werden. Dies ist die Frage, die wir uns hier stellen, basierend auf einem Vergleich zwischen den imaginären Musikstücken von Vinteuil bei Marcel Proust und von Adrian Leverkühn bei Thomas Mann. In beiden Fällen wird die Musik als analoges Modell verwendet, das dem Autor erlaubt, die Emotionen, die sie mit einer besonderen Klarheit verkörpert, auch durch sie anzusprechen. So bietet die Musik in der proustschen Ästhetik, die immer noch von der romantisch-musikalischen Metaphysik durchdrungen ist, eine intime Verbindung zum Gedächtnis. In einem völlig anderen Sinne macht die modernistische Ästhetik, die von Thomas Mann in seinem *Doktor Faustus* hervorgehoben wurde, aus der Musik das Mittel mit einer erschreckenden Auflösungskraft. Symbolik oder Diabolik, so oder so betrachtet, die Musik einigt oder löst, repariert oder trennt – aber in beiden Fällen verdichtet sie den Ausdruck von Lebenskräften.

De part et d'autre du Rhin, deux des plus grands romanciers de la première moitié du siècle dernier ont réservé à la musique une place de choix dans leur œuvre. Non seulement ils y ont évoqué maintes musiques réelles, mais chacun d'eux a en outre créé un compositeur fictif dont il a décrit quelques œuvres. C'est sur ces évocations d'œuvres fictives que je voudrais réfléchir ici.

Musique réelle / musique fictive

Il y a dans le lexique courant des substantifs qui renvoient à des objets du monde et pointent vers des référents empiriques ; d'autres, au contraire, circonscrivent des notions abstraites n'existant pas hors du langage qui les fait advenir. Toutes proportions gardées, c'est une distinction analogue que l'on peut poser entre la mention d'œuvres réelles et l'évocation d'œuvres fictives dans un texte littéraire. Un romancier ne produit pas un geste de même nature lorsqu'il parle d'un roman, d'un tableau ou d'une sonate que son lecteur peut connaître, ou d'une œuvre fictive dont nul ne saura jamais rien

d'autre que ce qu'en dit le texte. Au-delà du problème référentiel, c'est aussi sur le plan herméneutique que les enjeux varient : dans le cas d'une mention d'œuvre réelle, on sera spontanément orienté du côté d'une réflexion sur l'intertextualité ouverte par l'inclusion dans le texte d'un « texte » (au sens large) préexistant. Mais dans le cas d'une évocation d'œuvre fictive, il me semble que l'on sera plutôt porté à envisager la *fonction* de cette œuvre et de son évocation dans la logique de la diégèse ; à défaut de pouvoir appréhender le « quoi », on s'interrogera sur le « pourquoi ».

Lorsque l'on a affaire à des œuvres musicales, cette dichotomie engage en outre une réception différenciée sur le terrain des émotions suscitées par la musique : dans le cas d'une mention d'œuvre réelle, l'émotion mobilisée par le texte est seconde par rapport à une musique existante supposée l'avoir produite : on pourrait tenir ce qui est dit de ces émotions pour une sorte de description des affects ressentis par quelqu'un qui entendrait cette musique dans le monde réel. L'auteur a sans doute été lui-même dans cette position d'auditeur, qu'il est ensuite loisible à tout lecteur d'occuper à son tour, par exemple pour éprouver la similarité de son ressenti avec celui qui est décrit dans le texte. Lorsque l'on a affaire à une œuvre musicale fictive, au contraire, l'émotion ne saurait être seconde : elle n'est pas alors l'effet d'une cause sonore, mais la finalité de la seule évocation verbale d'un phénomène sonore qui ne saurait sortir de la diégèse. Dans un tel cas, l'auteur construit de toutes pièces un bouquet d'affects, dont on peut supposer qu'il en a cueilli quelques fleurs dans sa propre expérience empirique d'auditeur de musique, mais qui, en tant que tel, n'est lié à aucune œuvre existante, ce qui interdit au lecteur d'ajouter sa propre expérience d'auditeur à celle que lui propose le texte.

Cela implique que s'il est dit que la musique suscite telle émotion, ce n'est pas parce que l'auteur a cherché à sonder les émotions produites sur lui ou sur d'autres par une pièce musicale réelle, mais bien parce qu'il tient la production de cette émotion pour la finalité nécessaire d'une musique qu'il n'a peut-être même créée (verbalement) que pour cela. Lorsqu'il évoque une œuvre fictive, le romancier n'est en aucune manière contraint par un objet extérieur dont il chercherait à rendre compte ; il peut fort bien ne dire de la pièce que ce qu'il estime nécessaire d'en dire pour qu'elle occupe précisément la place qu'il lui assigne dans l'économie de son texte – sans risque d'interférences avec tout ce qu'une œuvre réelle ne manquerait de susciter dans l'esprit du lecteur.

Musique et paradis perdu (Proust)

Un regard porté sur la genèse de la *Recherche du temps perdu* offre un exemple particulièrement intéressant des enjeux que je viens d'esquisser, dans la mesure où Proust est manifestement passé en cours d'écriture de l'un à l'autre des modèles mis ici en perspective. Dans la version finale de la *Recherche*, l'œuvre musicale qui occupe une place déterminante dans la vocation d'écrivain du narrateur est signée par le compositeur fictif Vinteuil ; mais une plongée dans les avant-textes indique avec netteté que cette fonction d'œuvre révélatrice avait été assignée, jusqu'à un stade de rédaction assez avancé, à une œuvre bien réelle : le *Parsifal* de Wagner. C'est ce que montre de manière détaillée Jean-Jacques Nattiez dans son *Proust musicien*, dont je cite simplement la phrase où est formulée une hypothèse sur la raison de cette substitution progressive de Vinteuil à Wagner :

À partir du moment où Proust eut l'idée que la révélation au Narrateur de l'absolu artistique se ferait par le truchement d'une œuvre musicale [...], il n'y avait plus aucune raison de conserver, dans *Le Temps retrouvé*, une référence concrète à *Parsifal* : il fallait que le Narrateur connaisse la révélation grâce à une œuvre d'art *imaginaire*, car 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, absolue, idéale.¹

En conservant *Parsifal*, Proust aurait gagné une relation intertextuelle, avec toute l'ouverture herméneutique que cela aurait impliqué ; mais en substituant l'œuvre fictive à l'œuvre réelle, il gagnait, outre l'absence de « déception » potentielle face à cette dernière, la possibilité de faire accéder à l'existence (textuelle) les seuls éléments de l'œuvre directement utiles à la fonction qu'il assignait à cette œuvre dans son roman, sans que le reste d'une œuvre existante – tout ce dont il n'avait pas besoin, tout ce qui lui apparaissait comme accessoire d'un point de vue strictement fonctionnel – ne vienne parasiter la réception du lecteur.

En vertu de ce point de vue, on peut donc lire les passages relatifs à la musique de Vinteuil comme le lieu d'une mise en scène des effets de la musique – des « effets sans cause », pourrait-on dire, non au sens où Wagner utilisait cette expression pour stigmatiser le spectaculaire gratuit des opéras de Meyerbeer, mais dans l'idée qu'ici les effets sont leur propre cause, dans la mesure où le romancier n'envisage le phénomène sonore qu'en fonction des effets qu'il produit sur ceux qui sont les seuls à pouvoir l'entendre : les personnages du récit.

1 Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Paris, Bourgois, 1984, p. 64-65.

Dans la *Recherche*, Proust évoque deux œuvres de Vinteuil, entendues par deux personnages : la Sonate pour violon et piano et le Septuor ; la Sonate est surtout liée à Swann, tandis que le Septuor est lié au narrateur.

C'est dans *Un amour de Swann* que l'on découvre la Sonate de Vinteuil. Swann entend cette œuvre chez les Verdurin : il est heureux d'apprendre qui l'a composée, car il l'a déjà entendue une fois sans savoir de qui elle était, et à cette occasion, elle lui avait fait une impression très vive. Le texte commence par revenir à cette première audition et pose immédiatement une dichotomie tout à fait fondamentale, et qui contribue d'emblée à indiquer pourquoi la musique doit avoir un statut tout particulier dans l'esthétique proustienne : la dichotomie entre le flux temporel et l'étendue spatiale. Je cite un long extrait, parce que beaucoup d'éléments importants sont posés ici :

Peut-être est-ce parce qu'il [Swann] ne savait pas la musique qu'il avait pu éprouver une impression aussi confuse, une de ces impressions qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inévidentes, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. Une impression de ce genre, pendant un instant, est pour ainsi dire *sine materia*. Sans doute les notes que nous entendons alors tendent déjà, selon leur hauteur et leur quantité, à couvrir devant nos yeux des surfaces de dimensions variées, à tracer des arabesques, à nous donner des sensations de largeur, de ténuité, de stabilité, de caprice. Mais les notes sont évanouies avant que ces sensations soient assez formées en nous pour ne pas être submergées par celles qu'éveillent déjà les notes suivantes ou même simultanées. Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité et de son « fondu » les motifs qui par instants en émergent, à peine discernables, pour plonger aussitôt et disparaître, connus seulement par le plaisir particulier qu'ils donnent, impossibles à décrire, à se rappeler, à nommer, ineffables — si la mémoire, comme un ouvrier qui travaille à établir des fondations durables au milieu des flots, en fabriquant pour nous des fac-similés de ces phrases fugitives, ne nous permettait de les comparer à celles qui leur succèdent et de les différencier. Ainsi à peine la sensation délicieuse que Swann avait ressentie était-elle expirée, que sa mémoire lui en avait fourni séance tenante une transcription sommaire et provisoire, mais sur laquelle il avait jeté les yeux tandis que le morceau continuait, si bien que, quand la même impression était tout d'un coup revenue, elle n'était déjà plus insaisissable. Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive ; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique.²

La musique nous met donc en prise directe avec le fonctionnement de la mémoire : elle permet d'observer en acte le processus de saisie et de tentative de fixation d'un phénomène fluent. Dans une perspective très bergsonienne,

² Marcel Proust, *Un amour de Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, 4 volumes, t. 1, p. 206.

Proust montre comment l'intelligence, pour s'appropriier l'indescriptible, l'ineffable, transpose le flux dans l'espace. Ce faisant, elle construit un cadre d'intelligibilité aussi bien qu'une armature mnémotechnique – mais la traduction qu'elle produit dénature irrémédiablement la sensation première : elle « permet de se rappeler la musique », mais « n'est plus de la musique pure ».

Or l'enjeu central de la *Recherche du temps perdu*, c'est précisément la question de la possibilité d'une réappropriation du « temps perdu » par la mémoire – ce temps qui, comme la musique, n'est appréhendé dans notre expérience courante que comme un flux, dont tout ce qui le constitue est instantanément saisi, classé, organisé par l'intelligence. D'où la dichotomie fondamentale pour Proust entre mémoire délibérée et mémoire involontaire, cette dernière seule nous mettant en contact avec une vérité profonde. On sait le rapport étroit entre l'édifice de la *Recherche* et les considérations théoriques du *Contre Sainte-Beuve*, dont l'élément central est précisément une mise en cause de l'intelligence. Citons les premières lignes du projet de préface rédigé par Proust pour cet ouvrage :

Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art. Ce que l'intelligence nous rend sous le nom de passé n'est pas lui.³

La parallèle avec l'extrait d'*Un amour de Swann* cité précédemment n'est-il pas frappant ? La musique saisie par la pensée n'est pas elle ; le passé saisi par l'intelligence n'est pas lui. On voit ainsi se dessiner dès cette première mention de la musique de Vinteuil un rapport intime, d'ordre phénoménologique, entre l'écoute musicale et l'impression que, dans la vie, les choses font sur nous.

Cette association se double d'une conception directement empruntée à la métaphysique romantique de la musique, dont une lettre de jeunesse de Proust fournit un excellent résumé :

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.⁴

3 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, dans *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 211.

4 Marcel Proust, *Correspondance*, éd. par P. Kolb, Paris, Plon, 20 volumes, t. 1 (1880-1895), p. 388.

Proust écrit cela en 1895, mais sur ce plan, ses idées n'ont guère changé par la suite. Le rapport que le narrateur entretiendra avec le Septuor de Vinteuil, nous le verrons, se placera bien sur ce terrain, cherchant à sonder « l'essence de la musique ». Mais ici Swann ne se livre pas à une enquête approfondie sur la nature du sentiment que la musique suscite chez lui ; il se laisse plutôt submerger par ce sentiment, et ce sont les réactions de Swann face à la musique que le texte nous donne à découvrir. L'émotion musicale de Swann prend d'abord, de façon caractérisée, la forme d'un coup de foudre amoureux pour une petite phrase en particulier :

[...] rentré chez lui il eut besoin d'elle, il était comme un homme dans la vie de qui une passante qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle qui donne à sa propre sensibilité une valeur plus grande, sans qu'il sache seulement s'il pourra revoir jamais celle qu'il aime déjà et dont il ignore jusqu'au nom.⁵

« Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! »...

Pourtant, celle qui offre au livre son titre, *Un amour de Swann*, ce n'est pas la petite phrase ; c'est Odette, qui est à côté de Swann lors du concert chez les Verdurin et à qui la petite phrase devient rapidement associée si étroitement qu'elle peut être qualifiée quelques pages plus loin de « l'air national de leur amour ».⁶

C'est en effet cette dimension mémorielle, de nature métonymique, qui prend rapidement le dessus dans le rapport de Swann à la Sonate de Vinteuil. Deux passages ultérieurs le confirment avec la plus grande netteté. C'est d'abord le cas lors d'une soirée musicale chez les Saint-Euverte, où l'audition de la Sonate provoque un reflux soudain et irrésistible de nostalgie pour cet amour d'Odette, qui, à ce moment, est en déclin. Le texte renoue ici avec la confrontation entre deux types de mémoires :

Au lieu des expressions abstraites « temps où j'étais heureux », « temps où j'étais aimé », qu'il avait souvent prononcées jusque-là et sans trop souffrir, car son intelligence n'y avait enfermé du passé que de prétendus extraits qui n'en conservaient rien, il retrouva tout ce qui de ce bonheur perdu avait fixé à jamais la spécifique et volatile essence ; il revit tout, les pétales neigeux et frisés du chrysanthème qu'elle lui avait jeté dans sa voiture, qu'il avait gardé contre ses lèvres – l'adresse en relief de la « Maison Dorée » sur la lettre où il avait lu : « Ma main tremble si fort en vous écrivant » – le rapprochement de ses sourcils quand elle lui avait dit d'un air suppliant : « Ce n'est pas dans trop longtemps que vous me ferez signe ? » ; il sentit l'odeur du fer du coiffeur par

5 Marcel Proust, *Un amour de Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 207.

6 *Ibid.*, p. 215.

lequel il se faisait relever sa « brosse » pendant que Lorédan allait chercher la petite ouvrière [...].⁷

Et Swann est si violemment ému de cette résurgence du passé qu'il a l'impression de se dédoubler : il se voit lui-même sous les traits d'un pauvre malheureux dont il a pitié, et ses yeux se remplissent de larmes.

Inutile de gloser longuement l'« effet madeleine » qui est au cœur de ce passage : on voit bien ici à quel point l'émotion sensorielle suscitée par la musique est plus profonde que celle qui est issue de la réflexion. Et que la résurrection du passé est rendue possible par le fait que la musique en a recueilli la « spécifique et volatile essence » plutôt que quelque fac-similé. C'est pourtant sous ses formes les plus matérielles que le passé revit, activé par cette mémoire involontaire qui est en dépôt dans la musique : le passage par l'« essence » ouvre l'accès à toutes les formes phénoménales qu'elle a revêtues, et qui sont inaccessibles à la mémoire volontaire, car celle-ci ne peut les appréhender que comme de « prétendus extraits qui n'en conserv[ent] rien ».

Sur ce plan, la musique n'est pourtant pas foncièrement différente de la madeleine ou des pavés inégaux, ces déclencheurs de *stimuli* sensoriels qui permettent tout à coup une résurgence inopinée du passé. Une image, voire un goût ou un parfum auraient aussi pu fonctionner comme embrayeur métonymique du souvenir. Mais il faut pourtant souligner que Proust manifeste en plusieurs occasions son intérêt pour une caractéristique spécifique de la musique qui est de créer, par son déploiement dans le temps, son propre système mémoriel. À ce titre, la musique occupe une place tout à fait singulière parmi les *stimuli* sensoriels, du fait de sa connivence avec la mémoire profonde. Lorsque, dans une audition musicale, un élément sonore revient et est reconnu, il met l'auditeur en contact avec le souvenir qu'il avait conservé de ses occurrences précédentes et produit donc, en-deçà de toute dimension référentielle, un pur effet de réminiscence. C'est ce que Swann a vécu lors de sa première audition de la Sonate, où il guettait amoureuxment le retour de la petite phrase.

Mais lors des auditions suivantes, la réminiscence reste pour Swann foncièrement référentielle, comme en témoigne encore un passage d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* où il indique au narrateur des associations très spécifiques de la Sonate avec certaines images précisément localisées : le bois de Boulogne, la nuit, sous la lune. Le narrateur comprend la relation métonymique et note :

⁷ *Ibid.*, p. 339-340.

Au lieu du sens profond qu'il lui avait si souvent demandé, ce qu'elle [la petite phrase] apportait à Swann, c'était ces feuillages rangés, enroulés, peints autour d'elle [...], c'était tout un printemps dont il n'avait pu jouir autrefois [...].⁸

Un peu plus loin, Swann lui-même confirme en une formule très amusante son enfermement dans ce type de rapport métonymique :

Je voulais dire simplement à ce jeune homme que ce que la musique montre – du moins à moi – ce n'est pas du tout la « Volonté en soi » et la « Synthèse de l'infini », mais, par exemple, le père Verdurin en redingote dans le *Palmarium* du jardin d'Acclimatation.⁹

« Du moins à moi »... Le « jeune homme » en question (qui est donc le narrateur) ira plus loin, quelques années plus tard, lorsqu'il entendra le Septuor de ce même Vinteuil, parce que ce qu'il ira chercher derrière les notes, ce sera précisément quelque chose comme ce que, dans un lexique schopenhauerien, Swann appelle la « Volonté en soi » – ou ce que Proust, dans la lettre de 1895 citée plus haut, nommait le « fond mystérieux [...] de notre âme ». À ce titre, le rapport affectif à la musique est envisagé de manière toute différente dans les parties concernant Swann et la Sonate, et dans celles qui évoquent le rapport du narrateur au Septuor. Bien qu'il aille beaucoup plus loin que Swann du côté du « sens profond » de la musique, le narrateur est pourtant moins vivement bouleversé par la musique en elle-même. À l'écoute du Septuor de Vinteuil, ce qui lui procure une joie intense, c'est moins la musique proprement dite que la révélation qu'elle provoque chez lui. Cette révélation implique évidemment la sphère des émotions au premier chef, mais moins parce que le narrateur ressent lui-même les émotions véhiculées par la musique que parce qu'il comprend grâce à la musique quelque chose de décisif quant à la façon dont l'art a la capacité de toucher au cœur des émotions. Car la sphère d'impressions pures, non particularisées, innommées, que nous ouvre la musique est celle-là même, précisément, vers laquelle pointe la mémoire involontaire, comme le narrateur en a la révélation grâce à son écoute du Septuor de Vinteuil. S'interrogeant sur l'existence de signatures, de marques de fabrique qui permettent de reconnaître immédiatement certains artistes, il les associe à une entité insaisissable qui est au cœur de leur être et qui pourrait bien s'appeler « âme ». Tout artiste authentique, par ses créations, cherche à retrouver le chemin de ce lieu intérieur que Proust associe à un paradis perdu. Et, à nouveau, la musique l'emporte sur les autres arts en tant que voie d'accès à ce paradis, de par son caractère foncièrement non conceptuel :

⁸ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, dans *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. 1, p. 524.

⁹ *Ibid.*

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 en d'autres voies, celle du langage parlé et écrit. Mais ce retour à l'inalysé était si enivrant, qu'au sortir de ce paradis, le contact des êtres plus ou moins intelligents me semblait d'une insignifiance extraordinaire.¹⁰

Ainsi, l'« étrange appel » que la musique de Vinteuil adresse au narrateur lui apparaît comme « la promesse qu'il existait autre chose, réalisable par l'art sans doute, que le néant qu'[il] avai[t] trouvé dans tous les plaisirs et dans l'amour même »¹¹. Telle est la révélation.

En somme, c'est parce qu'elle se déroule dans le temps sans se déployer dans l'espace que la musique ressemble au fil de notre vie, et c'est parce qu'elle reste en-deçà de toute figuration qu'elle est le seul art à pouvoir atteindre le vécu et non le « fac-similé » qu'en fabrique notre intelligence, qui n'est pas vraiment le vécu lui-même. Voilà, fondamentalement, pourquoi la musique était le seul art à pouvoir servir de modèle au projet d'écriture proustien, étant le seul qui mobilise vraiment le mécanisme même de la mémoire involontaire, clé de voûte de tout l'édifice de la *Recherche*.

Comme on l'a entrevu, cette spécificité de la musique comme art du temps par excellence engage différents rapports affectifs, toujours liés intimement à la mémoire. Ressaisissons-les rapidement pour conclure cette partie proustienne (forcément trop sommaire) :

- 1) Dans le moment même de l'écoute, en-deçà de la cartographie que l'intelligence tente de produire sur le vif, le flux musical produit des effets mémoriels purs : sans particularisation ou référence extérieure, sans récit singularisant, la musique offre une pure structure de réminiscence, qui porte à investir affectivement le retour d'un élément entendu. On reçoit alors cet élément tout à la fois pour ce qu'il est dans l'instant où le son frappe notre oreille, pour le lien qu'il nous invite à créer avec une forme antérieure de lui-même (mouvement associateur d'identification du même), et pour le jeu différentiel qu'offre cette répétition, l'identité n'en étant pas vraiment une, ne serait-ce que parce que le retour n'est plus une première apparition, et parce qu'entre les occurrences d'un « même » motif, le flux musical a produit de nouveaux événements qui en situent différemment les occurrences successives (mouvement dissociateur de prise en compte d'un écart).¹²

10 Marcel Proust, *La Prisonnière*, dans *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. III, 1988, p. 762-763.

11 *Ibid.*, p. 767.

12 On pourrait trouver maints exemples de cela dans le travail wagnérien des leit-motifs, mais il est aussi possible d'évoquer de manière plus générale les très

- 2) De par son indétermination référentielle, la musique offre en outre une particulièrement bonne amorce pour la mémoire associative, prompte à y attacher des souvenirs ou des émotions dont elle devient, par métonymie, l'ambassadeur ou l'« hymne national ».
- 3) Enfin, de façon plus théorique, la musique est le meilleur révélateur de l'existence de ce « paradis perdu » vers lequel tend aussi la mémoire involontaire, et qui peut nous mettre en contact avec la vraie essence des choses, suscitant par là l'émotion la plus profonde et la plus vraie à laquelle on puisse aspirer.

La musique comme domaine démoniaque (Mann)

On voit que, pour ce qui concerne le fond de sa conception de la musique, Proust reste largement un homme du XIX^e siècle. Bien qu'il écrive la plus grande partie de la *Recherche* dans les années 1910, il situe la composition des œuvres de Vinteuil à la fin des années 1870.

C'est quelques années plus tard, en 1885, que Thomas Mann place la naissance d'Adrian Leverkühn. Il y a donc une grande génération d'écart entre les deux compositeurs, comme d'ailleurs entre les dates de rédaction des deux romans qui les hébergent : en effet, bien qu'il soit né seulement quatre ans après Proust, Thomas Mann écrit le *Doktor Faustus* au milieu des années 1940.

Vinteuil et Leverkühn sont tous deux considérés, dans leurs diégèses respectives, comme des compositeurs en phase avec les tendances les plus avancées de la composition musicale de leur temps. Mais il est certain qu'au milieu des années 1910, moment où Leverkühn atteint le sommet de sa carrière, ces tendances ne sont plus les mêmes qu'à la fin des années 1870... Toujours est-il que, contrairement à Proust, Mann, dans le *Doktor Faustus*, parle de la musique en homme du XX^e siècle. Ce sont surtout les effets produits par ce clivage sur la sphère des émotions que je vais tenter de mettre en lumière, sans chercher à suivre pas à pas les riches réflexions que Mann élabore autour de la musique au fil du roman.

La métaphysique romantique qui sous-tendait manifestement la conception proustienne de la musique est encore bien présente chez Mann, mais

fréquentes formes musicales ternaires reposant sur une structure A-B-A. L'un des attraits évidents de cette structure tient précisément à ce jeu d'identité-altérité qui régit le retour du A après une partie B contrastée. S'il fallait ne citer qu'un exemple, j'évoquerais volontiers le mouvement lent de la Sonate pour piano en la majeur, D. 959 de Schubert : la partie B emmène l'auditeur si loin qu'il est tout décontenancé de retrouver, après cela, le simple et modeste thème A...

précisément en tant qu'elle est violemment remise en cause par les tendances nouvelles. C'est d'ailleurs là une des problématiques majeures de la partie centrale du roman : l'entretien de Leverkühn avec le diable. Un diable très compétent en matière de théorie musicale, pour des raisons qui n'ont rien de contingent : lorsqu'il apparaît à Leverkühn, ce dernier est en train de lire *Ou bien... ou bien* de Kierkegaard, et on peut supposer qu'il en est précisément à la page où il est fait état des liens intimes de la musique avec le diable¹³...

Cette idée d'une affinité consubstantielle de la musique avec le diabolique, Thomas Mann l'a aussi affirmée en son nom, notamment, en marge du *Doktor Faustus*, dans le discours qu'il a tenu en juin 1945 sous le titre « Deutschland und die Deutschen » :

Es ist ein grosser Fehler der Sage und des Gedichts, dass sie Faust nicht mit der *Musik* in Verbindung bringen. Er müsste musikalisch, müsste Musiker sein. Die Musik ist dämonisches Gebiet.¹⁴

Dans son entretien avec Leverkühn, qui est supposé se dérouler à l'été 1912, le diable dresse un bilan de la situation actuelle de la musique : il évoque la proscription ferme de toutes les combinaisons de notes traditionnelles, l'impossibilité de penser encore l'œuvre comme un tout en soi, ou l'impératif de densité qui coupe le déploiement de la musique dans le temps. Autant d'éléments qui sont en effet au cœur de l'esthétique musicale dans les avant-gardes des années 1910, moment où la rupture avec le romantisme est une donnée centrale. Proust, qui écrit précisément dans ces années, ne s'en préoccupe guère ; mais pour un jeune compositeur comme Leverkühn, ces diverses proscriptions font planer sur son art l'ombre menaçante de la stérilité. À ce tableau peu réjouissant brossé par le diable, le jeune compositeur oppose quelques contre-arguments assez faibles, que son interlocuteur balaie facilement, avant de conclure pourtant son propos par ce que Leverkühn baptise ironiquement une « annonce » : il lui annonce qu'il est destiné à renverser ces obstacles.

Comment les renversera-t-il ? Au moment de cette discussion avec le diable, Leverkühn a déjà une jolie liste d'œuvres à son actif, qui attestent toutes d'une recherche dont l'axe directeur semble pouvoir être défini comme une tentative de trouver une juste balance entre l'objectif et le subjectif. Ce sont des questions assez complexes, et qui, au fil des discussions, lettres, conférences

13 Voir en particulier Søren Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien...* [1843], trad. O. Prior et M. H. Guignot, Paris: Gallimard, «Tel», 2005 [1984], p. 54 ou p. 72-73.

14 Thomas Mann, *Deutschland und die Deutschen*, Berlin, Suhrkamp, 1947, p. 15. (Je traduis [Ch. I.] : « C'est une grande erreur de la légende et du poème que de n'avoir pas établi de connexion entre Faust et la *musique*. Il devait être musical, être musicien. La musique est un domaine démoniaque. »)

ou commentaires d'œuvres où elles apparaissent, prennent des tournures fort variées. Il ne saurait être question d'entrer ici dans les détails de ce débat, mais je voudrais essayer d'en épinglez quelques éléments centraux, qui sont directement liés à la question des émotions.

Dans la discussion qu'il a avec Leverkühn, le diable développe une réflexion assez subtile sur la dialectique entre objectivité et subjectivité : selon lui, la musique, depuis quatre siècles, a toujours feint que la soumission à la formule préétablie (c'est-à-dire le versant objectif, la règle) était une émanation spontanée, nécessaire, de la subjectivité. Cette idée fait écho entre autres à une discussion que Leverkühn avait eue deux ans auparavant avec le narrateur du récit, son ami Serenus Zeitblom. Leverkühn y soutenait l'idée que la liberté, qu'il associait à la subjectivité, constitue une menace de stérilité pour l'artiste :

Die heute zerstörten musikalischen Konventionen waren nicht allezeit gar so objektiv, so äußerlich auferlegt. Sie waren Verfestigungen lebendiger Erfahrungen und erfüllten als solche lange eine Aufgabe von vitaler Wichtigkeit: die Aufgabe der Organisation. Organisation ist alles. Ohne sie gibt es überhaupt nichts, am wenigsten Kunst.¹⁵

C'est à la suite de cette remarque que Leverkühn expose à son ami son idée d'une nouvelle technique de composition, qui n'est autre que la technique dodécaphonique schönbergienne, dont Mann prête l'invention à son personnage. Par rapport à cette proposition théorique, les deux amis incarnent deux positions antagonistes : Leverkühn évoque « le désir de s'emparer de tout ce qui résonne, de l'intégrer dans un ordre, et de dissoudre l'essence magique de la musique dans la raison humaine »¹⁶ – ce à quoi Zeitblom répond : « Au rebours de ce que tu dis, ton système me semble plutôt fait pour dissoudre la raison humaine dans la magie. »¹⁷

15 Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, Frankfurt am Main, Fischer, 1980, p. 257. (« Les conventions musicales aujourd'hui bouleversées n'ont pas toujours été aussi objectives, autant imposées du dehors. Elles consolidaient des expériences vivantes et comme telles, elles ont rempli pendant longtemps une tâche d'une importance vitale ; la tâche d'organiser. L'organisation est tout, sans elle rien n'existe, l'art encore moins. » Traduction de Louise Servicen, dans *Romans et nouvelles III – 1918-1951*, Paris, Livre de poche, « La Pochothèque », 1996, p. 535.)

16 « [...] die Erfüllung des uralten Verlangens, was immer klingt, ordnend zu erfassen und das magische Wesen der Musik in menschliche Vernunft aufzulösen », *ibid.*, p. 261 – trad. citée, p. 539.

17 « Umgekehrt wie du sagst, scheint dein System mir eher danach angetan, die menschliche Vernunft in Magie aufzulösen », *ibid.*, p. 261-262 – trad. citée, p. 539.

Qu'impliquent de telles positions en termes d'émotions musicales ? Tout au long du récit, Leverkühn manifeste une tendance marquée à la distanciation, à la froideur, à l'intellectualité. Mais il aspire aussi continûment à mettre cette intellectualité à l'œuvre pour trouver des émotions vraies. Cette recherche prend plusieurs formes distinctes. Il y a d'abord l'attrait pour la simplicité naïve de la musique populaire, qu'il cherche à retrouver par un art subtil au point d'être capable de paraître simple. C'est le cas notamment de ses *Brentano Lieder*. Son concerto pour violon, un peu plus tard, est probablement la seule de ses œuvres qui manifeste quelques penchants romantiques. Au moment où il le compose, Leverkühn va jusqu'à défendre, dans une soirée, les charmes faciles de certaines pièces du siècle précédent, sensuelles à peu de frais. Mais ce n'est qu'une brève passade, correspondant à des circonstances biographiques particulières. À d'autres moments, son rêve serait de déconstruire toute l'émotion apprise du romantisme, pour découvrir des sentiments inédits. À un interlocuteur qui doute de la capacité de la musique à se déromantiser sans perdre son essence, il répond :

Ich will Ihnen gern recht geben, wenn Sie mit dem Romantischen eine Gefühlswärme meinen, die die Musik im Dienst technischer Geistigkeit heute verleugnet. [...] Aber was wir die Läuterung des Komplizierten zum Einfachen nannten, ist im Grunde dasselbe wie die Wiedergewinnung des Vitalen und der Gefühlskraft. Wenn es möglich wäre [...]. Wem also der *Durchbruch* gelänge aus geistiger Kälte in eine Wagniswelt neuen Gefühls, ihn sollte man wohl den Erlöser der Kunst nennen.¹⁸

Est-ce à l'aune de ces considérations qu'il faut appréhender les deux compositions de pleine maturité de Leverkühn, l'*Apocalypsis cum figuris* et le *Chant de douleur du Docteur Faustus* ? Je vais prendre comme seul exemple la première de ces deux œuvres, qui est celle dont la description présente les caractéristiques les plus frappantes. Dans l'*Entstehung des Doktor Faustus* – un texte publié deux ans après le roman, et qui en retrace les circonstances de rédaction – Mann cite la lettre qu'il a écrite à son ami et conseiller musical Theodor Adorno pour lui demander son aide pour cette partie.

Ce qu'il me faut, ce sont quelques précisions caractéristiques isolées (un petit nombre suffirait), pour offrir au lecteur un tableau plausible, voire convaincant.

18 *Ibid.*, p. 432 (« Je vous donnerais volontiers raison si par romantisme vous entendez une chaleur de sentiment que rejette aujourd'hui la musique au service de l'intellectualité technique. [...] Mais ce que nous appelions épurer la complication pour en faire de la simplicité, équivaut au fond à recouvrer la vitalité et la force du sentiment. S'il était possible [...]. Celui qui réussirait à percer, hors de la froideur intellectuelle jusqu'à un monde audacieux de sentiments nouveaux, on serait fondé à l'appeler le libérateur de l'art », trad. citée, p. 689.)

Voulez-vous réfléchir avec moi à la manière dont il faudrait, plus ou moins, mettre l'œuvre en chantier (je parle de l'œuvre de Leverkühn) ; comment vous vous y prendriez si vous aviez un pacte avec le démon ; et me suggérer quelques particularités musicales pour contribuer à l'illusion ? J'entrevois en pensée quelque chose de satanique et de religieux, tout à la fois démoniaque et pieux, étroitement lié à la règle mais délictueux, qui souvent tournerait l'art en dérision et aussi remonterait au primitif élémentaire.¹⁹

Adorno répond positivement et se prend au jeu. « Très informé des visées de l'œuvre entière et de ce morceau en particulier, ses remarques tendaient précisément à l'essentiel : exposer l'œuvre au reproche de sanglante barbarie et d'intellectualisme exsangue »²⁰, rapporte l'auteur. Tel est donc l'« essentiel », cette « fonction » assignée à la musique décrite que j'évoquais en introduction. On a ici un cas tout à fait passionnant où cet « essentiel » est formulé explicitement dans les marges du texte, ce qui permet de mesurer les moyens mis en œuvre à l'aune de la fin à laquelle ils concourent.

Pour motiver ces reproches de « sanglante barbarie » et d'« intellectualisme exsangue », Mann décrit une musique dont la particularité la plus spectaculaire, à mon sens, tient à sa faculté générale de dissolution. Je cite en vrac quelques-unes des caractéristiques auxquelles le texte nous donne accès : les chœurs passent par degrés du parlé au chanté ; ils parcourent toute la gamme des vocalités, du chuchotement jusqu'au chant polyphonique le plus tenu. Il en va de même dans l'orchestre, où l'on trouve une gradation de complexité sonore qui va du simple bruit de percussions jusqu'à la musique la plus richement instrumentée. La frontière entre parties vocales et instrumentales est, au demeurant, des plus perméables, et cela dans les deux sens : « Sie sind ineinander aufgelöst: der Chor ist instrumentalisiert, das Orchester vokalisiert – in dem Grade und zu dem Ende, daß tatsächlich die Grenze zwischen Mensch und Ding verrückt erscheint [...] ».²¹ Autre frontière perméable, donc – et des plus subversives : celle entre l'homme et la matière. Au niveau formel, Mann mentionne aussi la présence marquante de *glissandi*, aussi bien instrumentaux que vocaux : Zeitblom analyse la chose en précisant que la musique, dans son origine première, n'est autre que l'arrachement des *notes* au chaos des *sons*, c'est-à-dire le découpage et le catalogage de hauteurs distinctes. En ce sens le *glissando* apparaît comme une résurgence du temps pré-musical. Autre trait « primitif » : il s'en faut de peu que Leverkühn

19 Thomas Mann, *Le Journal du Docteur Faustus*, trad. L. Servicen, Paris, Bourgois, 1994, p. 146.

20 *Ibid.*, p. 150.

21 Thomas Mann, *Doktor Faustus*, *op. cit.*, p. 503. (« Dissous l'un dans l'autre, le chœur est instrumentalisé, l'orchestre vocalisé de telle sorte et avec de telles intentions que la frontière entre l'homme et la matière semble abolie » – trad. citée, p. 748.)

ne supprime purement et simplement la barre de mesure, qui est aussi une marque de domestication du rythme fluent dans un enclos d'isochronie. Il maintient la mesure « par ironie », dit le texte, mais le rythme change à chaque mesure. Face à ces éléments primitifs, on observe contrastivement des traits foncièrement modernes, tels que la sonorisation de certains passages par des haut-parleurs produisant une gradation spatiale des plans sonores. À tout cela s'ajoute encore une autre caractéristique troublante : le traitement de l'harmonie est inversé par rapport à ce qu'on pourrait attendre. Tout ce qui est élevé donne lieu à une musique fortement dissonante, tandis que ce qui touche à l'enfer est composé dans un langage tonal non exempt de lieux-communs. Sur le plan du travail motivique, Zeitblom note en outre la circulation subversive d'un thème en particulier : il est d'abord associé à une séquence de rire infernal qui dégénère en hurlements, rugissements, glapissements, grincements ; puis on retrouve ce même thème, déguisé mais structurellement identique, dans le sublime chœur d'enfants qui suit, d'une beauté supra-terrestre, et qui est dit avoir ému jusqu'aux plus réfractaires.

Tous ces traits listés à la diable (si j'ose dire), il faudrait les observer de plus près et en affiner la description ; mais ce qui m'importe surtout ici est de relever qu'ils ont tous pour dénominateur commun leur propension à la dissolution. Ils s'associent pour symboliser musicalement l'effacement de toutes les frontières, de tous les garde-fous, de tous les éléments régulateurs sur lesquels repose non seulement le discours musical, mais aussi et surtout le monde, dont la musique offre un reflet ou un condensé.

On ne peut s'empêcher de relever la parenté étymologique entre *Auflösung* (dissolution) et *Erlösung* (rédemption) – deux termes employés dans les quelques citations que nous venons de lire. Le rédempteur de l'art serait-il un « dissolvant » ? Ou alors cette dissolution, issue d'un esthétisme poussé à son ultime degré, ferait-elle écho à une plongée dans la barbarie ? Le parallèle explicite qui sous-tend l'ensemble du roman entre l'évolution créatrice de Leverkühn et l'histoire de l'Allemagne indique bien que, malgré l'admiration que le narrateur manifeste pour l'*Apocalypse* de son ami, ce n'est pas uniquement par repli réactionnaire que la plus grande partie du public a été horrifiée par cette œuvre. Car l'émotion la plus partagée par les auditeurs de cette musique terrifiante, c'est assurément l'effroi.

La musique comme instrument analogique

Concluons en ressaisissant ce que l'on a observé chez nos deux auteurs. Ce qui frappe, c'est surtout le contraste entre les fonctions que l'un et l'autre assignent à la musique. Dans les deux cas, la musique (c'est-à-dire la musique *inventée* pour les besoins de la cause) est utilisée comme instrument, comme outil optique. Mais ce que cet outil permet d'observer ou de découvrir, ce

sont, d'un cas à l'autre, des dynamiques tout à fait divergentes, que je voudrais caractériser en partant du titre du présent article – qui est un peu plus qu'un clin d'œil à Mallarmé. « Le démon et l'analogie » : certes, les deux auteurs utilisent la musique comme modèle analogique ; dans les deux cas, la musique est *comme* autre chose : comme la mémoire, comme la société, comme la littérature... Mais Proust place ce *comme* au cœur de son esthétique – voire de son éthique. Pas n'importe quel *comme* relevant de caractéristiques superficiellement communes à deux objets, mais le *comme* profond qui permet de rapprocher deux éléments apparemment éloignés, et en vérité profondément liés. C'est là le fondement de la mémoire involontaire : ce goût de madeleine, c'est *comme* quelque chose qui m'échappe encore, mais que je dois retrouver.

[...] comme dans ces moments les plus lucides nous ne vîmes qu'une faible partie vraie [...] – qui nous donne tant de joie – d'une chose dont le reste demeurerait pour nous opaque, simple objet d'observation, il faudra aller chercher à des années d'intervalle et dans des lieux différents, une heure favorisée où une autre partie de la même chose nous fut révélée pour la faire glisser à côté de l'autre.²²

On reconnaît ici l'image du *symbolon* : cet objet brisé dont la réunion des parties fonctionnait jadis comme signe de reconnaissance. Au cœur de la dynamique de la mémoire involontaire siège donc le *symbole* dans son sens premier de rassemblement d'éléments autrefois unis, désormais séparés. La musique, pour Proust, participe ainsi du symbole, pris dans ce sens d'une voie d'accès à une réunion, au cœur de l'être.

Or c'est précisément le contraire qui se joue chez Thomas Mann où la musique n'est pas un principe de rassemblement, mais de dissémination. Non pas la *symbolè*, mais son contraire : la *diabolè* – la diabolie, ce qui divise.

On raconte que le divin Mozart, lorsqu'il tenait à peine debout, se délectait à empiler les tierces sur son piano. Peut-être Marcel Proust, en cet âge où il se couchait encore de bonne heure, aurait-il eu la même attirance pour les tierces, mais il y a fort à parier que le petit Adrian Leverkühn tâtait de préférence du triton, cet intervalle de quarte augmentée que l'on appelle *diabolus in musica*.

Selon les touches que l'on choisit d'activer sur l'instrument de musique – et sur l'*instrument musique*, on produit à volonté consonance ou dissonance, joie ou effroi, chant du paradis perdu ou ricanement de la géhenne. De cette musique comme instrument, les deux plus grands romanciers de leur temps n'ont pas tiré les mêmes accords.

22 Marcel Proust, *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, Gallimard, « NRF », 1982, p. 176.