

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

LAURENT Henri, « Marcel Proust et la Musique », in *Le Flambeau*, 1927, pp. 3-33.

Cette œuvre littéraire appartient au domaine public.

Elle a été numérisée par les Archives & Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles.

Les règles d'utilisation des copies numériques des oeuvres sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>

Accessible à :

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/a11073_1927_000_pp3-33_f.pdf

A M. F. L. Gauskof,
Ce "fiché de jeunesse"

HENRI LAURENT *très cordialement*

—

H.L.

U. P. 1927

Marcel Proust

et la Musique

(Extrait de la Revue « LE FLAMBEAU » des 30 mars et 30 avril 1927)



BRUXELLES
RENÉ VAN SULPER
213, rue de la Poste, 213
Téléphone 55672

—
1927

Marcel Proust et la Musique ⁽¹⁾

*A mon ami G. H.,
proustien fervent et érudit.*

H. L.

Au moment de préciser notre pensée sur un aspect de l'œuvre de Marcel Proust, il n'est peut-être pas inutile de démêler les raisons profondes des appréhensions qui nous saisissent. Nous voici avec l'intention d'étudier ce sujet, tout comme nous avons accoutumé de le faire pour d'autres, c'est-à-dire dans un esprit de rigoureuse et totale objectivité. Est-ce bien possible ? L'auteur d'*A la Recherche du Temps perdu*, comme Racine, comme Stendhal, comme Dostoïewsky, a descendu la lampe si bas dans l'âme de l'homme, a exprimé des vérités si profondément et parfois si douloureusement humaines, qu'il finit par tenir à la personne même de ceux qui ont le constant souci de projeter quelque lumière sur leur vie intérieure ; et si vif que soit l'esprit critique, on ne peut pas ne pas mettre un peu de son cœur dans pareille-étude : Proust est si profond et si vrai que ses admirateurs l'acceptent « en bloc », par delà la critique. D'autres motifs refrènent encore notre ardent besoin d'une intelligence totale de l'œuvre de Proust : le grand écrivain est mort il y a quelques années à peine, en 1922 ; deux ou trois volumes de son grand ouvrage et la plus grande partie de sa correspondance restent à paraître. Il faut bien avouer que l'objection est valable : nous manquons de recul pour pouvoir embrasser dans sa totalité ce phénomène littéraire, et juger de son amplitude ; nous baignons encore dans les courants philosophiques et

(1) Conférence faite à l'Institut belge de musicologie dans le courant de l'exercice 1925-1926.

scientifiques dont cette œuvre est la plus complète et la plus habile exploitation littéraire.

Mais cette faiblesse avouée, suivons la haute leçon de Marcel Proust lui-même. Son extraordinaire sensibilité, sur laquelle reposait une bonté sans bornes, il n'a cessé de la soumettre au contrôle de son intelligence, par ce « courage de l'esprit » qu'a entrevu Charles du Bos (1). Suivons l'exemple qu'il nous donne en cherchant à saisir, derrière les clochers de Martinville, « quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois (2) » ; et surmontons l'emprise qu'il exerce sur nous, pour nous attacher à la compréhension des innombrables aspects de son œuvre. Elle est, comme le portail de sa chère église de Balbec, « la plus belle Bible historiée (3) » : chacun de ses livres est plein de beautés aussi secrètes que «... ces sculptures gothiques d'une cathédrale dissimulées au revers d'une balustrade à quatre-vingt pieds de hauteur, aussi parfaites que les bas-reliefs du grand portail, mais que personne n'avait jamais vues... (4) ». Il reste encore d'innombrables sculptures cachées au revers des balustrades. Ce n'est que par de longs travaux d'approches, de lents éclaircissements, qu'il sera donné d'en goûter la beauté. Et chaque livre nouveau sur l'œuvre de Proust nous en révèle des aspects inexplorés.

Il y a quatre ans, quelques semaines après la mort de Marcel Proust, M. André Cœuroy (5) marquait de quelle

(1) C'est ainsi qu'il intitula la première partie de son étude *Marcel Proust* dans son livre *Approximations* (Paris, 1922, Plon), pp. 58-117.

(2) *Swann*, vol. 1, p. 166.

(3) *A l'ombre*, vol. 2, p. 128.

(4) *Ibid.*, vol. 1, p. 192.

(5) *La musique dans l'œuvre de Marcel Proust* (*Revue musicale*, 4^e année, 1922-1923, t. I, pp. 193-212) et réimprimé dans *Musique et Littérature, Études de Musique et de littérature comparées* (Paris, Bloud et Gay, 1923), pp. 228-262. Dans la première partie de notre étude, nous empruntons beaucoup à cet excellent article, en le complétant par des extraits de volumes parus depuis 1922.

mélancolie était empreinte à ce moment (décembre 1922) la lecture des premières pages de son premier livre. « Baldassare Silvande, vicomte de Sylvanie, mourant, qui joue sur son violon les musiques qu'il compose en secret », n'est-ce pas le Marcel Proust de la rue Hamelin, qui travaillait presque continuellement au lit, arc-bouté sur un coude, alourdissant l'air irrespirable de son appartement par de perpétuelles fumigations, abusant alternativement des somnifères et des excitants ?

Ce premier livre, publié en 1896, est un recueil assez disparate d'études dont la plupart avaient paru dans une revue de jeunes, *le Banquet*, fondée dans le salon de M^{me} Straus-Bizet, et à laquelle collaborèrent Fernand Gregh, Robert de Flers, Léon Blum (qui depuis lors...) et Robert Dreyfus, lequel nous a donné récemment un volume de si savoureux souvenirs sur son ami (1). Intitulé *les Plaisirs et les Jours* (2), le recueil était préfacé par Anatole France, que Marcel Proust voyait souvent chez M^{me} Arman de Caillavet (3). Les jugements qu'on a portés sur ce livre sont divers. André Gide, dans un court article que n'infirmes nullement le moment où il a été écrit (4), a bien montré que « tout ce qui va s'épanouir splendidement... s'offre à l'état naissant dans ce livre (5) ».

Or la musique tient une place considérable dans *les Plaisirs et les Jours*. Ce petit livre évoque à nos yeux le charme déjà presque vieillot des années 1890 et suivantes (qui depuis lors sont devenues, par rapport à nous, comme un Second Empire), de ce snobisme littéraire qui exaltait le Théâtre Libre, Becque et les Norvégiens, de ce

(1) Ont paru en plusieurs numéros de la *Revue de France*, et sont réunis en un volume sous le titre *Souvenirs sur Marcel Proust* (Paris, Grasset, 1926). Forment également un volume des *Cahiers verts*.

(2) Cfr. le livre récent de M^{me} Jeanne-Marie Pouquet. *Le salon de M^e Arman de Caillavet* (Paris, Hachette, 1926), p. 109.

(3) Paris, Calmann-Lévy, 1896 ; 2^e éd. (Nouv. Rev. franç.) 1923.

(4) *En relisant les Plaisirs et les Jours (Hommage à Marcel Proust, N^o du 1^{er} janvier 1923 de la Nouvelle Revue française)*, pp. 123-127

(5) *Loc. cit.*, p. 124.

snobisme musical ou même politique, où se complaisait le jeune Marcel, tel que nous le représente le portrait de Jacques-Emile Blanche : pâle, un peu soufifreux et dandy jusqu'au bout des ongles. Ce snobisme musical, il le défend dans un spirituel pastiche de *Bouvard et Pécuchet*. Les deux personnages, après avoir tenté de créer quelque chose dans tous les ordres du travail productif, depuis l'histoire jusqu'à l'agriculture, devaient d'après les notes de Flaubert (l'ouvrage est inachevé), retourner à leur besogne de plumitifs comme au premier chapitre : Marcel Proust les fait aller dans le monde, puis nous fait assister à leur initiation musicale (1).

« Révolutionnaire s'il en fut, Bouvard, faut-il le dire, se montra résolument wagnérien. A vrai dire, il ne connaissait pas une partition du « braillard de Berlin », (comme le dénommait cruellement Pécuchet, toujours patriote et mal informé), car on ne peut les entendre en France, où le Conservatoire crève dans la routine entre Colonne qui bafouille et Lamoureux qui épelle, ni à Munich où la tradition ne s'est pas conservée, ni à Bayreuth que les snobs ont insupportablement infecté. C'est un non-sens que de les essayer au piano : l'illusion de la scène est nécessaire, ainsi que l'enfouissement de l'orchestre, et, dans la salle, l'obscurité (2). »

Ce catalogue des lieux communs courants vers 1895 se poursuit pendant plusieurs pages. Mais là n'est pas le seul intérêt du morceau, qui constitue, par l'usage répété de l'imparfait et l'alternance du discours direct et du discours indirect, le plus spirituel pastiche du style de Flaubert. Écoutons Bouvard :

« Malgré l'effort de tous vos beaux messieurs, notre beau pays de France est un pays de clarté, et la musique française sera claire ou ne sera pas, énonçait-il en frappant la table pour plus de force.

» Foin de vos excentricités d'au delà de la Manche et de vos brouillards d'Outre-Rhin, ne regardez donc toujours pas de l'autre côté des Vosges ! — ajoutait-il en regardant Bouvard avec une fixité sévère et pleine de sous-entendus, — excepté pour la défense de la patrie. Que la *Walkyrie* puisse plaire même en Allemagne, j'en doute... Mais, pour des oreilles françaises, elle sera toujours le plus infernal des sup -

(1) *Les Plaisirs et les Jours* (édit. de la N. R. F.) pp. 108-112.

(2) *Loc. cit.*, pp. 108-109.

plices — et le plus cacophonique ! — ajoutez le plus humiliant pour notre fierté nationale. D'ailleurs cet opéra n'unit-il pas à ce que la dissonance a de plus atroce ce que l'inceste a de plus révoltant ! Votre musique, monsieur, est pleine de monstres et on ne sait plus qu'inventer ! Dans la nature même — mère pourtant de la simplicité, — l'horrible seul vous plaît. M. Delafosse n'écrit-il pas des mélodies sur les chauves-souris, où l'extravagance du compositeur compromettra la vieille réputation du pianiste ? Que ne choisissait-il quelque gentil oiseau ? Des mélodies sur les moineaux seraient au moins bien parisiennes... Mais des chauves-souris !!! Le Français toujours altéré de franchise et de clarté, toujours exécrera ce ténébreux animal (1). »

Au cœur du livre, avec les *portraits de peintres*, quatre portraits de *musiciens* dont il faut dire au moins quelques vers. De *Chopin*, le premier seulement :

« Chopin, mer de soupirs, de larmes, de sanglots (2). »

De *Gluck*, la première strophe, dont le premier vers garde un peu de l'ampleur d'une *marcia* d'*Armide* :

« Temple à l'amour, à l'amitié, temple au courage
» Qu'une marquise a fait élever dans son parc
» Anglais, où maint amour Watteau bandant son arc
» Prend des cœurs glorieux pour cibles de sa rage (3). »

Et *Mozart* en entier.

Italienne aux bras d'un Prince de Bavière
Dont l'œil triste et glacé s'enchanté à sa langueur !
Dans ses jardins frileux il tient contre son cœur
Ses seins mûris à l'ombre, où têter la lumière.

Sa tendre âme allemande, — un si profond soupir ! —
Goûte enfin la paresse ardente d'être aimée,
Il livre aux mains trop faibles pour le retenir
Le rayonnant espoir de sa tête charmée.

Chérubin, Don Juan ! loin de l'oubli qui fane
Debout dans les parfums tant il foula de fleurs
Que le vent dispersa sans en sécher les pleurs
Des jardins andalous aux tombes de Toscane !

(1) *Les Plaisirs et les Jours*, pp. 111-112.

(2) *Loc. cit.*, p. 137.

(3) *Loc. cit.*, p. 139.

Dans le parc allemand où brument les ennuis
L'Italienne encore est reine de la nuit.
Son haleine y fait l'air doux et spirituel
Et sa flûte enchantée égoutte avec amour
Dans l'ombre chaude encor des adieux d'un beau jour
La fraîcheur des sorbets, des baisers et du ciel (1).

Notons, sur ces derniers, l'influence parfaitement visible du Verlaine des *Fêtes Galantes*.

Presque tous les morceaux de la suite (nous employons à dessein ce mot des musiciens) intitulée *Regrets et rêveries couleur du Temps* font mainte allusion à la musique. Mais le passage le plus précurseur est sans conteste l'*Éloge de la mauvaise musique* :

« Détestez la mauvaise musique, ne la méprisez pas. Comme on la joue, la chante bien plus, bien plus passionnément que la bonne, bien plus qu'elle, elle s'est peu à peu remplie du rêve et des larmes des hommes. Qu'elle vous soit par là vénérable. Sa place, nulle dans l'histoire de l'Art, est immense dans l'histoire sentimentale des sociétés. Le respect, je ne dis pas l'amour, de la mauvaise musique n'est pas seulement une forme de ce qu'on pourrait appeler le charité du bon goût ou son scepticisme, c'est encore la conscience de l'importance du rôle social de la musique. Combien de mélodies, de nul prix aux yeux d'un artiste, sont au nombre des confidentes élus par la foule des jeunes gens romanesques et des amoureuses. Que de « bagues d'or », de « Ah ! reste longtemps endormie », dont les feuillets sont tournés chaque soir en tremblant par des mains justement célèbres, trempés par les plus beaux yeux du monde de larmes dont le maître le plus pur envierait le mélancolique et voluptueux tribut, — confidentes ingénieuses et inspirées qui ennoblissent le chagrin et exaltent le rêve, et en échange du secret ardent qu'on leur confie, donnent l'enivrante illusion de la beauté. Le peuple, la bourgeoisie, l'armée, la noblesse, comme ils ont les mêmes facteurs, porteurs du deuil qui les frappe ou du bonheur qui les comble, ont les mêmes invisibles messages d'amour, les mêmes confesseurs bien-aimés. Ce sont les mauvais musiciens. Telle fâcheuse ritournelle que toute oreille bien née et bien élevée refuse à l'instant d'écouter, a reçu le trésor de milliers d'âmes, garde le secret de vies dont elle fut l'inspiration vivante, la consolation toujours prête, toujours entr'ouverte sur le pupitre du piano, la grâce rêveuse et l'idéal. Tels arpèges, telle « rentrée » ont fait résonner dans l'âme de plus d'un amoureux ou d'un rêveur les harmonies du paradis ou la voix même de la bien-aimée. Un cahier de mauvaises romances, usé pour avoir trop servi, doit nous toucher comme un cimetière ou comme un village. Qu'importe que les maisons n'aient pas de style, que les tombes disparaissent

(1) *Les Plaisirs et les Jours*, p. 140.

sous les inscriptions et les ornements de mauvais goût. De cette poussière peut s'élever devant une imagination assez sympathique et respectueuse pour taire un instant ses dédains esthétiques, la nuée des âmes tenant au bec le rêve encore vert qui leur faisait pressentir l'autre monde, ou jouir et pleurer dans celui-ci (1). »

Retenons l'idée de cette page admirable. Nous ne croyons pas qu'on s'en soit déjà servi pour expliquer que Marcel Proust ait pu songer à certaines œuvres médiocres quand il créa la fameuse sonate de Vinteuil, et pour projeter un jour plus vif sur cet important aspect de la psychologie proustienne (2).

Mais il faut que nous quittions le Marcel Proust mondain, qui fréquentait aussi chez M^{me} Madeleine Lemaire et chez la princesse Mathilde. De 1896 à 1913, à part les traductions de Ruskin avec préfaces (3), il n'a pas publié une ligne de son œuvre. A partir de 1905, après la mort de sa mère qu'il adorait, il s'est retiré peu à peu de la vie mondaine. Il sait et il sent que les années lui sont comptées, car il est miné par les crises d'asthme qui l'étreignent périodiquement depuis l'âge de 9 ans. Sa sensibilité extrême (qu'il faut noter et retenir au seuil de cette étude), confine à l'hyperesthésie : le bruit le mieux étouffé, le parfum le moins pénétrant le font horriblement souffrir. La chronique a raconté les invraisemblables précautions qu'il prenait dans son appartement du boulevard Haussmann aux « fenêtres à tout jamais fermées », et au Grand Hôtel de Cabourg, pour éviter toute fatigue de son ouïe. A la fin de sa vie, il ne quitte plus son appartement tapissé de liège que pour aller parfaire sa documentation en des sorties nocturnes, où son habit, ses yeux de malade, son chapeau en arrière, lui donnaient « cet air de garçon d'honneur un peu ivre » que fixait l'autre jour M^{me} Colette. Après 1919, après

(1) *Les Plaisirs et les Jours*, pp. 201-203 (*Regrets et Rêveries couleur du Temps XIII*).

(2) Cf. infra pp. 23 et 26.

(3) *La Bible d'Amiens* (Ed. du Mercure de France, 1904) ; *Sésame et les Lys* (*ibid.*, 1906).

le prix Goncourt, pendant les trois années où il connut un commencement de gloire, mal installé rue Hamelin, il travailla presque toujours au lit, comme nous le disions tout à l'heure, ne se nourrissant plus que de café, refusant tout soin. Une pneumonie l'emporta le 18 novembre 1922. Pendant la dernière nuit, il a dicté ses impressions sur l'approche de la mort : elles devaient compléter le morceau déjà inoubliable sur la mort de Bergotte (1). Il n'y a dans l'histoire littéraire que peu d'exemples — nous songeons à Pascal — d'une soumission aussi totale à l'idéal de réalisation d'une œuvre. Et ce n'est pas sans raison qu'un auteur récent, M. Auguste Laget, appelle sa vie « le roman d'une vocation (2) ».

Pendant les années 1906 à 1912, Marcel Proust a écrit une œuvre unique sur des documents rassemblés depuis 1891 : *A la recherche du Temps perdu*, qui comptera 9 tomes en une quinzaine de volumes dont deux ou trois restent à paraître ; le tout comprendra 4,000 pages. On a déjà dit ce qui fait de Proust un « cas » exceptionnel d'histoire littéraire : il a eu le courage de ne donner le bon à tirer du premier volume qu'après avoir mis le point final à la version primitive, qui devait comprendre 2 tomes et 1,300 pages ; il a eu le courage plus grand encore de remanier dès 1914 cette version primitive d'après les vues nouvelles que lui ouvraient les nouveaux bouleversements sociaux et moraux, et d'en prolonger l'action pendant la guerre et l'après-guerre (3).

(1) *Prisonnière*, vol. I, pp. 248 sqq. — Pour toute cette partie de la vie de Proust, il faut relire la très belle biographie de M. L. Pierre-Quint. *Marcel Proust. Sa vie, son œuvre* (Paris, Kra, 1925) 1^{re} partie, chap. III-IV.

(2) Auguste Laget. *Le roman d'une vocation. Marcel Proust* (Marseille, les Cahiers du Sud, 1925 (1926)).

(3) Benjamin Crémieux. *Marcel Proust* (dans *XX^e siècle*, 1^{re} série Paris, Edit. N. R. F. 1924 pp. 9-98) p. 14.

Ce n'est pas ici le lieu, et il n'est pas du sujet de cette lecture, de parler de l'œuvre de Marcel Proust. Puissent d'autres de ses admirateurs initier à la lecture de ses livres ceux qui chérissent les lettres, et détruire les idées *a priori* qui règnent encore dans le monde et dans certaine presse. Ni M. Bourget ni Anatole France n'ont osé se prononcer ; Barrès s'inclinait, mais ajournait son jugement (1). René Boylesve ne s'est rendu qu'après une longue résistance qu'il a lui-même racontée (2) en énumérant les lieux communs qui se trouvent encore aujourd'hui dans tant de bouches : phrases interminables, psychologie tarabiscotée, cheveux coupés en quatre, construction archaïque, beaux morceaux, mais absence de composition. Et encore et surtout, absence de clarté, complication « à plaisir ».

Supposez donc que nous ayons caractérisé les démarches essentielles de son esprit : suppression de la vision conventionnelle des choses, récupération d'une notion intime du réel par un effort douloureux de l'intelligence allant jusqu'à l'intuition ; recherche du Temps perdu, c'est-à-dire des réalités du passé, par la mémoire affective ; écoulement sans fin du Temps dans la durée, où s'insère l'évolution perpétuelle de la personnalité ; dissociation de l'individu, richesse et signification primordiale de l'inconscient, et par suite de la sexualité, de la *libido* ; idée que la clarté et la simplicité traditionnelles ne s'exercent qu'aux dépens de la profondeur ; composition en dehors du cadre de la causalité ; nous démêlerions assez vite, dans cette vision du monde mental, l'influence de trois grandes personnalités, — celles de Wagner, de Bergson et de Freud.

On a beaucoup étudié l'influence de Freud sur Proust ; on y a beaucoup insisté, peut-être trop ; l'influence

(1) *Hommage à Marcel Proust*, cité plus haut, p. 22.

(2) *Premières réflexions sur l'œuvre de Marcel Proust (Hommage à Marcel Proust, pp. 109-116)*.

directe n'a pas été démontrée. Je ne sache pas que Proust ait lu Freud. Quant à celle de Bergson, qui m'apparaît essentielle et dont j'essayerai peut-être un jour de retracer les principales conséquences, elle est prouvée directement par des témoignages historiques : M. Robert Proust, le frère de Marcel (1) et Robert de Billy (2) ont narré son enthousiasme pour les cours de Darlu au lycée Condorcet, et ultérieurement pour ceux de Bergson. L'auteur de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* entra du reste dans la famille de Proust par son mariage avec M^{lle} Neuburger (3). Beaucoup ont noté l'influence du bergsonisme sur Marcel Proust ; personne ne s'est encore attaché à son étude méthodique. Mais avant de parler de l'action de Wagner, remarquons en passant comme celle du musicien relaie celle du philosophe de la mobilité. Bergson n'a pas écrit d'esthétique, mais certains passages (4) et l'idée organique de son œuvre nous donnent à penser que, dans la hiérarchie des arts que contiendrait une esthétique bergsonienne, la musique tiendrait le premier rang, tout comme dans l'esthétique de Schopenhauer. M. Thibaudet a dit d'ailleurs qu'« une esthétique bergsonienne rejoindrait peut-être, par sa forme générale, celle de Schopenhauer (5) ».

(1) *Marcel Proust intime. Hommage à Marcel Proust*, p. 25.

(2) *Une amitié de trente-deux ans* : « Il prenait la philosophie au sérieux », *ibid.*, p. 31.

(3) L. Pierre-Quint, *op. cit.*, p. 33. Nous apporterons d'autres preuves dans notre étude ultérieure sur Proust et Bergson.

(4) « Comprendrait-on le pouvoir expressif ou plutôt suggestif de la musique, si l'on n'admettait pas que nous répétons intérieurement les sons entendus de manière à nous replacer dans l'état psychologique d'où ils sont sortis, état original, qu'on ne saurait exprimer, mais que les mouvements adoptés par l'ensemble du corps nous suggèrent. » *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 33.

« Écoutons une mélodie en nous laissant bercer par elle : n'avons-nous pas la perception nette d'un mouvement qui n'est attaché à aucun mobile, d'un changement sans rien qui change ? Le changement se suffit, il est la chose même. » Cité par M. P. de Reul, *Robert Browning et la musique*, Flambeau, 9^e année, 1926, t. II, p. 427.

(5) *Le Bergsonisme (Trente Ans de vie française)*, t. III). — Paris, N. R. F., 1923, vol. 2, p. 68.

On pourrait montrer que les innombrables personnages d'*A la recherche du Temps perdu* parlent énormément de musique moderne surtout. Aux nombreux exemples qu'on a déjà pu en donner à une époque où la publication de l'œuvre n'était pas encore aussi avancée qu'aujourd'hui (1), ajoutons une remarque : les deux volumes de *la Prisonnière* (1924), tout au moins leur gros œuvre ont été écrits pendant et après l'année 1913, qui vit l'engouement de Paris pour les ballets russes. Nous y retrouvons Madame Verdurin : déjà dans un volume précédent, « son front, sous l'action des innombrables névralgies que la musique de Bach, de Wagner, de Debussy, de Vinteuil lui avaient occasionnées,... avait pris des proportions énormes comme un membre qu'un rhumatisme finit pas déformer (2) ». En 1913, « tout... en conservant à son beau regard, cerné par l'habitude de Debussy plus que n'aurait fait celle de la cocaïne, l'air exténué que lui donnaient les seules ivresses de la musique, n'en roulait par moins sous son front magnifique, bombé par tant de quatuors et les migraines consécutives, des pensées qui n'étaient pas exclusivement polyphoniques (3) ». A cette époque, cette maîtresse de maison tyrannique utilise la mode des ballets russes aux mêmes fins mondaines qu'autrefois l'« Affaire » :

Et comme après les émotions du Palais de Justice, on avait été le soir chez M^{me} Verdurin voir de près Picquart ou Labori et surtout apprendre les dernières nouvelles, savoir ce qu'on pouvait espérer de Zurlinden, de Loubet, du colonel Jouaust, du Règlement, de même, peu disposé à aller se coucher après l'enthousiasme déchaîné par Shéhérazade ou les Danses du Prince Igor, on allait chez M^{me} Verdurin où... des soupers exquis réunissaient chaque soir les danseurs qui n'avaient pas dîné pour être plus bondissants, leur directeur, leurs décorateurs, les grands compositeurs Igor Strawinski et Richard Strauss... Même ceux des gens du monde qui faisaient profession d'avoir du goût et faisaient entre les ballets russes des distinctions

(1) André Cœuroy, article cité, p. 194.

(2) *Sodome II*, vol. 2, p. 159.

(3) *Prisonnière*, vol. 2, p. 37.

oiseuses, trouvant la mise en scène des Sylphides quelque chose de plus « fin » que celle de Shéhérazade ... étaient enchantés de voir de près les grands rénovateurs du goût du théâtre qui, dans un art peut-être un peu plus factice que la peinture, firent une révolution aussi profonde que l'impressionisme (1).

Mais ceci seul ne hausserait pas sensiblement Marcel Proust au dessus du rôle d'excellent chroniqueur mondain. En revanche, il faut assigner au wagnérisme de Proust beaucoup plus qu'une valeur documentaire. Certes, il y a dans son œuvre quelques passages où subsistent des traces du snobisme wagnérien que M. Cœuroy a si bien défini (2) : Proust a été de la troisième génération de wagnériens, de ceux qui ont littéralement vécu dans l'œuvre, rapportant tout naturellement les circonstances où les sentiments de leur vie à ceux du drame de Bayreuth. Mais il y a mieux, et à certains égards l'influence de Wagner sur Proust apparaît comme primordiale. Avant de montrer en détail tout ce qu'il doit au *leitmotiv*, il importe de marquer la véritable emprise qu'a exercée sur sa psychologie le naturisme wagnérien.

On se rappelle les précautions qu'il prenait pour protéger son ouïe contre les excitations trop violentes : son appartement du boulevard Haussmann était tapissé de liège, et lorsqu'il passait l'été au Grand Hôtel de Cabourg, il louait les chambres voisines, et celles qui se trouvaient exactement au dessous et au dessus de la sienne, pour ne pas être gêné par le bruit. Son ouïe était si délicate et si réceptive qu'il a pu écrire :

C'était par de tels temps qu'au début de mon second séjour à Balbec, j'entendais les violons de l'orchestre entre les coulées bleuâtres de la marée montante... Il y avait des jours où le bruit d'une cloche qui sonnait l'heure portait sur la sphère de sa sonorité une plaque si

(1) *Prisonnière*, vol. 2, p. 47. Voir aussi vol. 1, p. 11 : « Jadis un directeur de théâtre dépensait des centaines de mille francs pour consteller de vraies émeraudes le trône où la diva jouait un rôle d'impératrice. Les ballets russes nous ont appris que de simples jeux de lumières prodiguent, dirigés là où il faut, des joyaux aussi somptueux et aussi variés ».

(2) Article cité, p. 195.

fraîche, si puissamment étalée de mouillé ou de lumière que c'était comme une traduction pour aveugles, ou, si l'on veut, comme une traduction musicale du charme de la pluie ou du charme du soleil. Si bien qu'à ce moment-là, les yeux fermés, dans mon lit, je me disais que tout peut se transposer, et qu'un univers seulement audible pourrait être aussi varié que l'autre (1).

Aussi, il a su, comme le maître de Bayreuth, organiser le monde chaotique des bruits, imposer un fil mélodique à la voix humaine :

Dans un bois, l'amateur d'oiseaux distingue aussitôt ces gazouillis particuliers à chaque oiseau que le vulgaire confond. L'amateur de jeunes filles sait que les voix humaines sont encore bien plus variées. Chacune possède plus de notes que le plus riche instrument. Et les combinaisons selon lesquelles elle les groupe, sont aussi inépuisables que l'infinie variété des personnalités. Quand je causais avec une de mes amies, je m'apercevais que le tableau original, unique de son individualité, m'était ingénieusement dessiné, tyranniquement imposé, aussi bien par les inflexions de sa voix que par celles de son visage et c'étaient deux spectacles qui traduisaient, chacun dans son plan, la même réalité singulière,.... il y avait dans le gazouillis de ces jeunes filles des notes que des femmes n'ont plus. Et de cet instrument plus varié, elles jouaient avec leurs lèvres, avec cette application, cette ardeur des petits anges musiciens de Bellini, lesquelles sont aussi un apanage exclusif de la jeunesse (2) ;

à la respiration de sa grand'mère endormie, et même à son rôle à l'approche de la mort :

Accompagnée en sourdine par un murmure incessant, ma grand'mère semblait nous adresser un long chant heureux qui remplissait la chambre, rapide et musical...

Il résultait surtout, l'air ne passant plus tout-à-fait de la même façon dans les bouches, d'un changement de registre de la respiration. Dégagé par la double action de l'oxygène et de la morphine, le souffle de ma grand'mère ne peinait plus, ne geignait plus, mais vif, léger, glissait, patineur, vers le fluide délicieux. Peut-être à l'haleine, insensible comme celle du vent dans la flûte d'un roseau, se mêlait-il, dans ce chant, quelques-uns de ces soupirs plus humains qui, libérés à l'approche de la mort, font croire à des impressions de souffrance ou de bonheur chez ceux qui déjà ne sentent plus et venaient ajouter un accent plus mélodieux mais sans changer son rythme, à cette longue phrase qui s'élevait, montait encore, puis retombait, pour s'élançer de nouveau de la poitrine allégée à la poursuite de l'oxygène. Puis

(1) *Prisonnière*, vol. I, p. 112.

(2) *A l'ombre*, vol. 2, p. 187.

parvenu si haut, prolongé avec tant de force, le chant mêlé d'un murmure de supplication dans la volupté semblait à certains moments s'arrêter tout-à-fait comme une source s'épuise (1).

Il écrit en notes musicales le rythme du train, le fracas des essieux sur le rail, le bruit de l'auto. Le passage le plus suggestif de cette application littéraire du naturisme wagnérien est celui où sa grand'mère et lui font de la muraille qui sépare leurs chambres un instrument docile à la main humaine.

... Alors quand je croyais entendre qu'elle était réveillée — pour qu'elle n'attendît pas et pût, tout de suite après, se rendormir, — je risquais trois petits coups timidement, faiblement, distinctement malgré tout, car si je craignais d'interrompre son sommeil dans le cas où je me serais trompé et où elle eût dormi, je n'aurais pas voulu non plus qu'elle continuât d'épier un appel qu'elle n'aurait pas distingué d'abord et que je n'oserais pas renouveler. Et à peine j'avais frappé mes trois coups que j'en entendais trois autres d'une intonation différente de ceux-là, empreints d'une calme autorité, répétés à deux reprises pour plus de clarté et qui disaient : « Ne t'agite pas, j'ai entendu, dans quelques instants, je serai là »...

... doux instant matinal qui s'ouvrait comme une symphonie par le dialogue rythmé de mes trois coups, auquel la cloison pénétrée de tendresse et de joie, devenue harmonieuse, immatérielle, chantant comme les anges, répondait par trois autres coups ardemment attendus, deux fois répétés, et où elle savait transporter l'âme de ma grand'mère tout entière et la promesse de sa venue avec une allégresse d'annonce et une fidélité musicale (2).

Mais c'est le merveilleux fragment des « Cris de Paris » qui nous révèle le mieux comment la musique enrichit son audition de ce petit univers de bruits qu'est une rue de Paris, près du Trocadéro, au matin :

« ... encore à demi endormi, ma joie m'apprit qu'il y avait, interpolé dans l'hiver, un jour de printemps. D'abord, des thèmes populaires finement écrits pour des instruments, depuis la corne du racommodeur de porcelaine, ou la trompette du rempailleur de chaises, jusqu'à la flûte du chevrier qui paraissait dans un beau jour être un pâtre de Sicile, orchestraient légèrement l'air matinal, en une « ouverture pour un jour de fête ». L'ouïe, ce sens délicieux, nous apporte la com-

(1) *Guermantes* II, p. 31.

(2) *A l'ombre*, vol. I, pp. 219-220. Nous empruntons ces exemples à l'article de M. Cœuroy, pp. 196-198.

pagnie de la rue dont elle retrace toutes les lignes, dessine toutes les formes qui y passent, nous en montrant la couleur...

Comme parfois les cathédrales en eurent non loin de leur portail (à qui il arriva même d'en garder le nom, comme celui de la cathédrale de Rouen appelé « des Libraires », parce que contre lui ceux-ci exposaient en plein vent leur marchandise) divers petits métiers, mais ambulants, passaient devant le noble hôtel de Guermantes, et faisaient par moment penser à la France ecclésiastique d'autrefois. Car l'appel qu'ils lançaient aux petites maisons voisines n'avait, à de rares exceptions près, rien d'une chanson. Il en différait autant que la déclamation — à peine colorée par des variations insensibles — de Boris Godounow et de Pelléas ; mais d'autre part rappelait la psalmodie d'un prêtre au cours d'offices dont ces scènes de la rue ne sont que la contre-partie bon enfant, foraine, et pourtant à demi liturgique... Bien distincts dans ce quartier si tranquille.. m'arrivaient, chacun avec sa modulation différente, des récitatifs déclamés par ces gens du peuple comme ils le seraient dans la musique, si populaire, de Boris, où une intonation initiale est à peine altérée par l'inflexion d'une note qui se penche sur une autre, musique de la foule qui est plutôt un langage qu'une musique... Ici c'était bien encore à la déclamation à peine logique de Moussorgsky que faisait penser le marchand, mais pas à elle seulement. Car après avoir presque « parlé » : « les escargots, ils sont frais, ils sont beaux », c'était avec la tristesse et le vague de Maeterlinck, musicalement transposés par Debussy, que le marchand d'escargots, dans un de ces douloureux finales par où l'auteur de *Pelléas* s'apparente à Rameau : « Si je dois être vaincue, est-ce à toi d'être mon vainqueur ? » ajoutait avec une chantante mélancolie : « On les vend six sous la douzaine... »

Certes la fantaisie, l'esprit de chaque marchand ou marchande, introduisaient souvent des variantes dans les paroles de toutes ces musiques que j'entendais de mon lit. Pourtant, un arrêt rituel mettant un silence au milieu du mot, surtout quand il était répété deux fois, évoquait constamment le souvenir des vieilles églises... le marchand d'habits portant un fouet psalmodiait : « Habits, marchand d'habits, ha...bits » avec la même pause entre les deux dernières syllabe d'habits que s'il eût entonné en plein-chant : « *Per omnia saecula saeculo...rum* » ou « *Requiescat in pa...ce* »... Et de même comme les motifs commençaient à s'entrecroiser dès cette heure matinale, une marchande de quatre-saisons, poussant sa voiturette, usait pour sa litanie de la division grégorienne :

A la tendresse, à la verdurese,
Artichauts, tendres et beaux,
Arti...chauts.

bien qu'elle fût vraisemblablement ignorante de l'antiphonaire et des sept tons qui symbolisent, quatre les sciences du *quadrivium* et trois celle du *trivium* (1).

(1) *Prisonnière*, vol. 1, pp. 158-162. Le thème se poursuit pp. 172-175 et 186-188.

De là dérive cette idée — à laquelle nous reviendrons plus loin — que la musique est une expression supérieure de la réalité ; qu'un thème musical a toujours une projection dans le réel psychologique et physiologique. Il nous a confié lui-même qu'il devait cette conception à Wagner et il a du même coup, indiqué d'une façon saisissante ce qu'on appelle aujourd'hui l'essence physiologique de la musique :

Je me rendais compte de tout ce qu'a de réel l'œuvre de Wagner, en revoyant ces thèmes insistants et fugaces qui visitent un acte, ne s'éloignent que pour revenir et parfois lointains, assoupis, presque détachés, sont à d'autres moments, tout en restant vagues, si pressants et si proches, si internes, si organiques, si viscéraux qu'on dirait la reprise moins d'un motif que d'une névralgie (1).

Si M. Cœuroy a pu écrire que les métaphores que Proust emprunte à la musique « décèlent toujours une vérité et font saisir soudain des rapports inaperçus » et grouper un ensemble d'exemples suggestifs (2), c'est que toute cette technique est dominée par l'idée que la musique est une traduction des mouvements des corps, mais aussi des mouvements de la vie intérieure.

Et voilà qui va nous aider à comprendre le rôle capital que joue la musique dans la psychologie de l'auteur d'*A la Recherche du Temps perdu*.

D'un bond nouveau, plus malaisé, progressons dans la compréhension de l'œuvre proustienne, et particulièrement du problème essentiel de ses rapports avec la musique. Nous avons vu qu'elle était l'exploitation la plus complète, et peut-être la plus « artiste », du naturisme wagnérien ; nous avons vu aussi qu'elle empruntait à la musique les plus pénétrants de ses moyens d'introspection. Nous allons voir que, tout comme il eut une ouïe wagnérienne des bruits de la nature, Marcel Proust a eu une conception musicale de la composition musicale.

Pour faire mieux comprendre la véritable révolution

(1) *Prisonnière*, vol. I, p. 217.

(2) Article cité, p. 201.

qu'il a opérée — sans un manifeste —, choisissons un roman de composition traditionnelle, ou, si l'on veut, classique, d'un auteur contemporain qui soit réputé connaître son métier : Paul Bourget ou, plus près de nous, René Boylesve. Ayant choisi une action, un drame, une vie, ils en font un récit souvent objectif, toujours restitué dans l'ordre chronologique, le seul qui soit rationnel puisque c'est celui de la série, des causes. Marcel Proust a brisé ce cadre. Quand il commença d'écrire, il avait dans l'esprit non pas une, mais des actions. Au lieu de nous les présenter séparément, l'une à la suite de l'autre et dans un déroulement causal, il nous en offre les diverses phases se développant parallèlement, et se succédant, non plus dans l'ordre chronologique, mais dans celui où la mémoire les a récupérées sur le temps passé, sur le Temps perdu. L'action s'épand de la sorte non plus dans le Temps, mais dans la « durée » indivisible (et nous revenons à Bergson). La composition de l'œuvre proustienne est orchestrale ; elle est symphonique. En effet, là où le lecteur non averti (comme était Paul Souday dans le feuilleton du *Temps* (1) qu'il consacra en 1913 à *Du côté de chez Swann* ne verra, au milieu d'un désordre apparent, qu'un détail futile et incompréhensible, noyé dans l'ensemble, il y a en réalité un *leitmotiv* qui ainsi préparé, agencé, sera repris et développé dans la suite, qui traversera l'œuvre comme un éclair en projetant une vive lueur sur elle.

Le premier à notre connaissance, M. René Lalou, dans un passage de son originale *Histoire de la littérature française contemporaine* (2) qui était écrite avant que parût le tome V de *A la Recherche du Temps perdu*, a fait entrevoir l'importance capitale de la petite phrase de la sonate de Vinteuil, importance que nous allons nous attacher à

(1) Réimprimé dans *les Livres du Temps*, 2^e série. (Paris, Emile-Paul, 1914) pp. 382-389.

(2) Paris, Crès, 1922, p. 645

démontrer, et il a même prévu qu'elle donnait la clef de la théorie de l'art de Proust, assise sur les ressouvenirs inconscients, sur la mémoire involontaire, seule capable de donner la sensation d'une réalité. Après M. René Lalou, M. Benjamin Crémieux a systématisé ses idées sur la composition de l'œuvre proustienne (1) ; il a montré comment le premier volume de *Du côté de chez Swann*, ce fouillis apparent, est en réalité — j'essaye de synthétiser sa pensée — le prélude de l'immense symphonie ; tous les thèmes, tous les leitmotifs y sont esquissés. Cette théorie, qui tendait à faire admettre que Proust avait été conscient de son plan, a été aussitôt jugée contestable et a subi encore tout récemment une attaque dirigée par M. Louis de Robert (2). Il semble bien qu'après celle-ci, le dessin théorique de M. Crémieux reste entier. Il indiquait la naissance des thèmes et ne pouvait, à cause de l'état de publication de l'œuvre, en suivre tous les développements ; par exemple celui de Sodome et Gomorrhe, esquissé dès la scène de Montjouvain (3) repris en demi-teinte dans divers passages des volumes suivants, pour finir par éclater dans sa totalité avec *Sodome et Gomorrhe I*. Les quatre volumes (publiés depuis lors) de *la Prisonnière* et *Albertine disparue* ont démontré la valeur du schéma de M. Crémieux : le leitmotiv réapparaît dans ces volumes auquel il donne leur sens profond. Enfin, cette année, dépassant les positions de M. Crémieux, MM. Laget et Benoist-Méchin (4) ont établi qu'un autre thème, celui de la sonate de Vinteuil, qui symbolise l'idée de l'art, confère à l'œuvre son unité philosophique et son unité d'action, en même temps

(1) *XX^e siècle*, 1^{re} série ; Marcel Proust, chap. VII, pp 69-79.

(2) Voir les articles échangés à ce sujet entre eux dans les *Nouvelles littéraires*, n^{os} des 4, 11 et 18 septembre 1926.

(3) *Swann*, vol. I, pp. 148 sqq.

(4) Laget (A.) *Le roman d'une vocation, Marcel Proust*. — Benoist-Méchin. *La musique et l'immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust* (Paris, Kra, 1926).

qu'elle nous indique le but que Proust assigna à sa vie à partir de 1905.

A mesure que se déroule l'œuvre de Marcel Proust, nous livrant des perspectives nouvelles, il apparaît bien que l'exemple le plus beau, le plus complet de ce procédé de composition est celui du rôle que joue, dans la vie affective de Swann et de Marcel lui-même, la musique de Vinteuil. Par bonheur pour le sujet que nous traitons, dans l'exemple de composition qui s'offre à nous, le leitmotiv est constitué par les attitudes successives du sujet qui se raconte tout au long de la Recherche du Temps perdu, à l'égard de deux œuvres de Vinteuil : une sonate pour piano et violon et un septuor. Nous disons : le moi qui raconte les mouvements de sa vie intérieure, bien qu'au début ce soit Charles Swann qui soit « touché » par la sonate de Vinteuil ; mais Swann n'est, dans l'esprit de Proust, qu'« une contre-épreuve de son propre personnage... ce qu'il a peut-être été lui-même durant une certaine période de sa vie, ou plutôt ce qu'il serait infailliblement devenu s'il n'avait pas enfin découvert la valeur de l'Art (1) ».

Charles Swann, dont l'archétype historique fut M. Charles Haaze (2), riche, artiste, au goût sûr, qui vit entouré de bibelots et jouit d'une situation mondaine impeccable, mène une existence délicieusement et terriblement oisive (il n'achèvera jamais son étude sur Ver Meer de Delft). Poursuivi par Odette de Crécy, une demi-mondaine, amoureuse de lui, il la rebute doucement, mais elle insiste. Après avoir obtenu satisfaction, un peu par hasard et à force de persévérance, elle se détache bien vite de Swann, qui lui, au contraire, en devient passionnément épris. Sa jalousie, dont Marcel

(1) Auguste Laget, *Le roman d'une vocation, Marcel Proust*, p. 54.

(2) Lire à ce sujet les arguments décisifs de M. Robert Dreyfus dans ses *Souvenirs sur Marcel Proust* (*Revue de France*, 6^e année, 1926, t. VI, pp. 519-511).

Proust nous fait une peinture admirable, va sans cesse se développant, et ravage sa vie. Le sujet d'*Un amour de Swann*, ramené à un schéma simpliste comme nous venons de le faire, peut paraître banal. On n'a peut-être pas encore bien montré qu'une de ses originalités est d'avoir traduit la succession des états de conscience de Swann et d'Odette avec un sens jusqu'ici inconnu du « mouvant ». Pour le lecteur, Odette passe successivement de l'amour-goût à l'indifférence, et Swann de l'indifférence à l'amour-passion et à la jalousie, sans qu'on puisse préciser exactement à quel moment. Si le vice de l'intelligence est de pratiquer des coupes arbitraires dans le flux continu des états de conscience, *Un amour de Swann* est le morceau le plus bergsonien d'*A la Recherche du Temps perdu*.

Limitons-nous provisoirement à ce seul épisode de l'œuvre, antérieurement à l'époque où Odette de Crécy est devenue M^{me} Swann ; épisode où la chronologie est respectée jusqu'à la peinture de la jalousie inclusivement. Le leitmotiv en est constitué, nous l'avons dit, par les réactions de Swann aux auditions successives d'une sonate de Vinteuil. L'identification de Vinteuil a fait couler beaucoup d'encre ; la légende raconte même déjà que deux Américains se sont battus en duel parce qu'ils ne pouvaient se faire entendre raison, l'un tenant pour Saint-Saëns, l'autre pour César Franck (1). La clef de l'énigme nous a été donnée par la publication de la longue dédicace dont Proust avait couvert les premières pages de l'exemplaire de *Du côté de chez Swann* appartenant à Jacques de Lacretelle. Nous en détachons le passage relatif à la sonate de Vinteuil :

... Mes souvenirs sont plus précis pour la Sonate. Dans la mesure où la réalité m'a servi, mesure très faible à vrai dire, la petite phrase de cette Sonate, et je ne l'ai jamais dit à personne, est (pour

(1) Le personnage social extérieur du Vinteuil du roman, pianiste de province, pauvre et timide, qui court le cachet, emprunte certainement des traits à celui de César Franck.

commencer par la fin), dans la soirée Saint-Euverte, la phrase charmante, mais enfin médiocre d'une sonate pour piano et violon de Saint-Saëns, musicien que je n'aime pas. (Je vous indiquerai le passage qui revient plusieurs fois et qui était le triomphe de Jacques Thibaud.) Dans la même soirée, je ne serais pas surpris qu'en parlant de la petite phrase, j'eusse pensé à l'Enchantement du Vendredi Saint. Dans cette même soirée encore (page 241), quand le piano et le violon gémissent comme deux oiseaux qui se répondent, j'ai pensé à la Sonate de Franck (surtout jouée par Enesco), dont le quatuor apparaît dans un des volumes suivants. Les trémolos qui couvrent la petite phrase chez les Verdurin n'ont été suggérés par un prélude de Lohengrin, mais elle-même à ce moment-là par une chose de Schubert. Elle est dans la même soirée Verdurin un ravissant morceau de piano de Fauré.... (1).

L'intérêt de ce texte est double : il apporte une solution définitive à la question de l'identification de la sonate de Vinteuil, et il montre du même coup que les personnages de l'œuvre de Proust ne s'expliquent jamais par une seule clef : ils sont *composés*, au sens premier du mot. D'un certain nombre d'éléments épars, choisis judicieusement dans des personnages différents, Proust en créait un nouveau, parfaitement cohérent.

A la première audition de cette sonate dans le salon de M^{me} Verdurin, avant de connaître Odette, Swann distingue vaguement, au milieu d'impressions confuses, une phrase ou une harmonie — il ne sait pas au juste — qui lui ouvre « l'âme plus largement ». De retour dans le fil mélodique, cette phrase « lui propose des voluptés particulières ». Lorsqu'elle disparaît, il souhaite passionnément la revoir une troisième fois ; elle reparait, « mais sans lui parler plus clairement ». « Même cet amour pour une phrase musicale sembla un instant devoir amorcer chez Swann la possibilité d'une sorte de rajeunissement ». Mais dépourvu du courage nécessaire à l'intelligence

(1) Jacques de Lacretelle, *Les clefs de l'œuvre de Proust* (Hommage à Marcel Proust, p. 201). Reproduction photographique de cette dédicace en hors texte dans *l'Essai sur Marcel Proust* de G. Gabory (Paris, Le Livre, 1926) ; et autre reproduction partielle, en hors texte, dans *La Musique et l'Immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust* de Benoist-Méchin.

profonde de son émotion, et puis n'ayant tout simplement pu se procurer la sonate, Swann finit par l'oublier (1). En réalité, elle repose dans son inconscient, qu'elle éveille un an après chez les Verdurin, à l'époque où, assiégé par Odette, il s'efforce d'être simplement aimable, et commence à l'aimer. Il reconnaît la petite phrase qui ne s'éloigne qu'après avoir laissé « sur le visage de Swann le reflet de son sourire (2) ». A mesure qu'il s'intéresse à Odette, qu'il la voit plus fréquemment, il comprend mieux le sens de la sonate, dont la petite phrase exalte son sentiment naissant ; elle devient « l'air national de leur amour (3) ». Swann, peu à peu, accède à la fois à l'amour et à l'intelligence de l'art. Et puis, c'est la liaison, le plaisir qu'éprouve Swann à faire rejouer sans cesse par Odette la petite phrase : plaisir quelque peu aveugle et veule, puisqu'Odette la joue mal et qu'elle préfère la *Valse des roses* (4). Et enfin, c'est le véritable drame de la soirée Saint-Euverte : Swann, trahi et abandonné par Odette est surpris pendant le concert par la petite phrase évocatrice du temps où son amour était heureux et partagé :

... Avant que Swann eût le temps de comprendre et de se dire : « C'est la petite phrase de la sonate de Vinteuil, n'écoutons pas ! » tous ses souvenirs du temps où Odette était éprise de lui et qu'il avait réussi jusqu'à ce jour à maintenir invisibles dans les profondeurs de son être, trompés par ce brusque rayon du temps d'amour qu'ils crurent revenu, s'étaient réveillés, et à tire d'aile, étaient remontés lui chanter éperdument, sans pitié pour son infortune présente, les refrains oubliés du bonheur.

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 conserveraient 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

(1) *Swann*, vol. I, pp. 193-196.

(2) *Ibid.*, p. 196.

(3) *Ibid.*, p. 202.

(4) *Ibid.* vol. 2, p. 26.

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 trop longtemps que vous me ferez signe ? », il sentit l'odeur du fer du coiffeur par lequel il faisait relever sa « brosse »...les pluies d'orage qui tombèrent si souvent ce printemps-là, le retour glacial dans sa victoria au clair de lune, toutes les mailles d'habitudes mentales, d'impressions saisonnières, de créations cutanées, qui avaient étendu sur une suite de semaines un réseau uniforme dans lequel son corps se trouvait repris.

Et Swann aperçut, immobile en face de ce bonheur revêcu, un malheureux qui lui fit pitié parce qu'il ne le reconnut pas tout de suite, si bien qu'il dut baisser les yeux pour qu'on ne vît pas qu'ils étaient pleins de larmes. C'était lui-même (1).

Cette « douleur de Swann » est un des morceaux les plus beaux, les plus poignants, les plus suggestifs à la fois de toute l'œuvre de Proust ; c'est surtout un des plus représentatifs, car il nous indique l'idée même qui est à la base de la psychologie proustienne : ce qui sauve en quelque sorte la personnalité, ce qui fait l'unité du Moi, c'est le souvenir, c'est la mémoire, non pas la mémoire intellectuelle (nous avons souligné dans l'extrait cité les mots *expressions abstraites* et *intelligence*) mais la mémoire affective et la mémoire sensorielle (2). C'est l'odeur des confitures qui lui rappelle et lui fait « réaliser » l'atmosphère de la maison du père de son ami Jacques-Emile Blanche à Auteuil (3) ; c'est la saveur de la madeleine trempée dans le thé qui appelle en foule à son esprit les souvenirs de Combray (4). Et c'est toute sa vie en commun avec Odette que la petite phrase de la sonate de Vinteuil rappelle à Swann :

« Et tandis qu'elle passait, légère, apaisante et murmurée comme un parfum, lui disant ce qu'elle avait à lui dire et dont il scrutait tous les

(1) *Swann*, vol. 2, pp. 118-119.

(2) Marcel Proust l'a expliqué lui-même dans une interview à M. E. J. Bois, parue sous le titre *Variété littéraire : A la recherche du Temps perdu dans le Temps* du 12 novembre 1913, p. 2.

(3) Préface de *Propos de Peintre. De David à Degas*. 1^{re} série (Paris Emile-Paul, 1919) de J.-E. Blanche, pp. VII-VIII.

(4) *Swann*, vol. 1, p. 46.

mots, regrettant de les voir s'envoler si vite, il faisait involontairement avec ses lèvres le mouvement de baiser au passage le corps harmonieux et fuyant. Il ne se sentait plus exilé et seul puisque, elle qui s'adressait à lui, lui parlait à mi-voix d'Odette. Car il n'avait plus comme autrefois l'impression qu'Odette et lui n'étaient pas connus de la petite phrase. C'est que si souvent elle avait été témoin de leurs joies (1) !

Cette fois, la petite phrase s'est insérée au plus profond de la vie intérieure de Swann, elle tient à sa personnalité même, puisqu'elle est la grande excitatrice de sa mémoire affective. Certes, le souvenir d'émotions amoureuses intenses peut être éveillé par un thème musical d'une qualité esthétique inférieure ; personne ne contestera cette vérité d'expérience, et Proust lui-même a été la victime de l'un de ces thèmes, puisqu'il avoue, dans la dédicace à Jacques de Lacretelle, qu'il a subi l'emprise d'une « phrase charmante, mais enfin médiocre d'une sonate pour piano et violon de Saint-Saëns » (et il ajoute encore) « musicien que je n'aime pas (2) » et ce n'est pas nous qui lui donnerons tort. A notre sens, c'est dans l'*Éloge de la mauvaise musique* qu'il faut chercher l'explication de cette abdication du goût (3).

Mais à la soirée de M^{me} de Saint-Euverte, Swann « est un apprenti, la douleur est son maître » ; elle lui apprend à extraire le sens profond de la sonate de Vinteuil. Il comprend que l'Art seul est capable de nous faire toucher au fond de notre moi, qu'il est la seule réalité (4). Mais cette idée n'apparaît dans la vie de Swann qu'à la façon d'un éclair ; ce dilettante manque de l'énergie nécessaire pour être un artiste. Plus tard, quand Odette s'est fait épouser et est devenue M^{me} Swann, elle joue encore au piano la petite phrase de la sonate, mais celle-ci a perdu tout son pouvoir de suggestion à l'ouïe de Swann ; elle ne lui rappelle guère plus que le décor extérieur où se déroulèrent les premiers temps de leur liaison (5).

(1) *Ibid.*, vol. 2, pp. 120-121.

(2) Cfr. plus haut p. 823 et note 1.

(3) Cfr. plus haut p. 810.

(4) Auguste Laget. *Le roman d'une vocation. Marcel Proust*, p. 43-

(5) *A l'ombre*, vol. I, pp. 95-99.

Si ce dernier épisode marque l'ultime réaction de Swann en entendant la musique de Vinteuil et forme ainsi la dernière exploitation du thème de la sonate dans ses rapports avec la vie sentimentale et intellectuelle de Swann, il contient en même temps les germes d'un thème nouveau, mais analogue. Swann, nous l'avons dit à la suite de M. Laget, n'est qu'une « contre-épreuve » de Proust lui-même : il représente le personnage que Proust s'était proposé comme idéal jusqu'en 1905 environ et dont il s'éloigna ensuite, lorsqu'il eut résolu de se soumettre tout entier à l'idéal de la création artistique. Or, tandis qu'Odette Swann joue la sonate de Vinteuil devenue lettre morte pour son mari, Marcel est là qui l'écoute. A vrai dire, il est encore loin d'en découvrir la vraie beauté : « ... non seulement on ne retient pas tout de suite les œuvres vraiment rares, mais même au sein de chacune de ces œuvres-là, et cela m'arriva pour la sonate de Vinteuil, ce sont les parties les moins précieuses qu'on perçoit d'abord.... Ce temps de reste qu'il faut à un individu... pour pénétrer une œuvre un peu profonde n'est que le raccourci et comme le symbole des années, des siècles parfois qui s'écoulent avant que le public puisse aimer un chef-d'œuvre vraiment nouveau (1) ».

Nous allons assister, pendant la liaison de Marcel avec Albertine, à des reprises, à un enrichissement progressif et à un épanouissement complet du thème littéraire de la musique de Vinteuil dans ses rapports avec la vie affective et intellectuelle de Marcel. Plus tard, il dira : « J'avais été surtout sensible à l'élaboration, aux essais, aux reprises, au « devenir » d'une phrase qui se faisait durant la sonate, comme cet amour s'était fait durant ma vie (2) ».

(1) *Ibid.*, p. 97.

(2) *Albertine disparue*, vol. 2, p. 10.

Pendant sa longue claustration, qu'il met à profit pour essayer de démêler les réactions diverses que détermine au fond de lui-même sa vie en commun avec Albertine, — laquelle est (nouvelle analogie) affligée du même goût fâcheux qu'Odette pour la mauvaise musique(1), — Marcel puise d'abord, comme Swann, dans la sonate de Vinteuil des motifs d'exaltation amoureuse (2). Mais bientôt il délaisse le motif anxieux où se reflétait la jalousie de Swann ; et un soir, dans son appartement du Trocadéro, il utilise la sonate à d'autres fins. Tout le passage est extrêmement représentatif et fait saisir sur le vif le procédé de composition de Proust, en démontrant l'absurdité du reproche qu'on lui fait souvent d'encombrer son œuvre d'inutiles digressions. D'abord, introduction du thème excitateur de la sonate ; « la regardant en soi-même comme l'œuvre d'un grand artiste » il se rappelle le temps de sa jeunesse, des promenades du côté de Guermantes, où il avait lui-même désiré d'être un artiste.

« En abandonnant en fait cette ambition, avais-je renoncé à quelque chose de réel ? La vie pouvait-elle me consoler de l'art, y avait-il dans l'art une réalité plus profonde, où notre personnalité véritable trouve une expression que ne lui donnent pas les actions de la vie ? Chaque grand artiste semble, en effet, si différent des autres, et nous donne tant cette sensation de l'individualité que nous cherchons en vain dans l'existence quotidienne. » Doit-il donc regretter de n'avoir pas obéi à l'appel de sa vocation ? Soudain une mesure de la sonate le fait songer à Wagner. Nouveau bond : il se pose des interrogations sur la valeur de l'art. « La musique, bien différente en cela de la société d'Albertine, m'aidait à descendre en moi-même, à y découvrir du nouveau : la diversité que j'avais en vain cherchée dans la vie, dans

(1) Cfr. plus haut, p. 34 et n. 4 Le mauvais goût d'Albertine est déjà dénoncé dès *A l'ombre*, vol. 2, p. 167.

(2) *La prisonnière*, vol. I, pp. 11-12 ; 74.

le voyage, dont pourtant la nostalgie m'était donnée par ce flot sonore qui faisait mourir à côté de moi ses vagues ensoleillées. » Et suit une longue méditation qui conclut que c'est la joie de créer, l'allégresse du fabricant qui impose à l'œuvre une unité qu'elle n'a pas : « ... celui qui a vu après coup dans ses romans une *Comédie humaine*,... ceux qui appelèrent des poèmes ou des essais disparates *La Légende des Siècles* et *La Bible de l'Humanité* » se donnent l'apparence de poursuivre « un seul et transcendant dessein » ; en réalité, ils ne font que projeter leur personnalité dans l'œuvre d'art. Et Proust se demande : « Serait-ce elle (l'habileté vulcanienne du créateur) qui donnerait chez les grands artistes l'illusion d'une originalité foncière, irréductible en apparence, reflet d'une réalité plus qu'humaine, en fait produit d'un labeur industriel ? Si l'art n'est que cela, il n'est pas plus réel que la vie, et je n'avais pas tant de regrets à avoir (1) ». Et ce jour là Proust, résolu à se remettre au travail, n'est pourtant pas encore subjugué par la conviction que l'Art est la seule réalité d'ici-bas. « L'Art auquel je tâcherais de consacrer ma liberté reconquise, n'était pas quelque chose qui valût la peine d'un sacrifice, ne participant pas à sa vanité et son néant, l'apparence d'individualité réelle obtenue dans les œuvres d'art n'étant due qu'au trompe-œil de l'habileté technique (2). »

Mais la révélation est amorcée ; cette étape vient de l'en rapprocher sans qu'il s'en doute. « Si mon après-midi avait laissé en moi d'autres résidus plus profonds peut-être, ils ne devaient venir à ma connaissance que bien plus tard (3) ». Et la révélation se produit au cours d'une soirée musicale chez Madame Verdurin, pendant de

(1) Ce passage autobiographique (*Prisonnière*, vol. I, pp. 215-220) auquel M. Laget a fait (*op. cit.*, p. 42) une simple allusion sans l'exploiter, confirme pourtant sa vue très juste de la vie de Marcel Proust qui se chercha longtemps avant de se trouver.

(2) *Prisonnière*, p. 270.

(3) *Loc. cit.*

la soirée Sainte-Euverte dans *Un amour de Swann*. Le concert commence. Marcel ignore que c'est un septuor de Vinteuil qu'on joue. Et pendant les premières mesures il se trouve en pays inconnu : « Tout d'un coup, je me reconnus au milieu de cette musique nouvelle pour moi, en pleine sonate de Vinteuil (1) ». Le septuor contient une allusion à la petite phrase, mais...

« Tandis que la sonate s'ouvrait sur une aube liliale et champêtre, divisant sa candeur légère pour se suspendre à l'emmêlement léger et pourtant consistant d'un berceau rustique de chèvre-feuilles sur des géraniums blancs, c'était sur des surfaces unies et planes comme celles de la mer que, par un matin d'orage déjà tout empourpré, commençait au milieu d'un aigre silence, dans un vide infini, l'œuvre nouvelle, et c'est dans un rose d'aurore que, pour se construire progressivement devant moi, cet univers inconnu était tiré du silence et de la nuit. Ce rouge si nouveau, si absent de la tendre, champêtre et candide sonate, teignait tout le ciel, comme l'aurore, d'un espoir mystérieux. Et un chant perçait déjà l'air, chant de sept notes, mais le plus inconnu, le plus différent de tout ce que j'eusse jamais pu imaginer, à la fois ineffable et criard, non plus un roucoulement de colombe comme dans la sonate, mais déchirant l'air, aussi vif que la nuance écarlate dans laquelle le début était noyé, quelque chose comme un mystique chant du coq, un appel ineffable, mais suraigu, de l'éternel matin. L'atmosphère froide, lavée de pluie, électrique — d'une qualité si différente à des pressions tout autres, dans un monde si éloigné de celui, virginal et meublé de végétaux, de la sonate — changeait à tout instant, effaçant

(1) Il nous est absolument impossible d'admettre l'idée de M. Benoist-Méchin (*La Musique et l'Immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust*, pp. 116-117 et n. 1) selon laquelle ce passage (*Prisonnière*, vol. 2, p. 64) divise toute l'œuvre en deux sections, puisque c'est à partir de lui que « Swann et celui qui dit « Je » ne feront plus qu'un »... « Jusqu'ici, dit M. Benoist-Méchin, la petite phrase n'a jamais rien signifié pour celui qui dit « Je ». — Il n'en est rien ; les incidences de la petite phrase, amorcées dès *A l'ombre*, vol. 1, p. 97 (Cfr. plus haut p. 24 et n. 1) remontent à *La Prisonnière*, vol. 1, pp. 215 sqq. (Cfr. plus haut p. 39). Il n'y a pas, selon nous, dans les mots : « Je me reconnus au milieu de cette musique nouvelle pour moi » la contradiction apparente, volontaire et chargée de sens que veut y voir M. Benoist-Méchin : les derniers mots « musique nouvelle pour moi » font peut-être allusion à l'ignorance où Marcel se trouvait du nom de l'auteur au début du concert, ou signifient bien plutôt : cette musique dont je n'avais pas encore extrait le sens profond. Loin d'être une charnière, ce passage est pour nous le point culminant de la seconde partie de l'œuvre, le moment où Marcel va réaliser ce que Swann a manqué.

la prouesse empourprée de l'Aurore. A midi pourtant, dans un ensoleillement brillant et passager, elle semblait s'accomplir en un bonheur lourd, villageois et presque rustique, où la titubation de cloches retentissantes et déchaînées (pareilles à celles qui incendiaient de chaleur la place de l'église à Combray, et que Vinteuil, qui avait dû souvent les entendre, avait peut-être trouvées à ce moment-là dans sa mémoire comme une couleur qu'on a portée de sa main sur une palette) semblait matérialiser la plus épaisse joie (1). »

Or, les autres œuvres de Vinteuil, et même sa sonate, ont été, par rapport à ce septuor, « de timides essais, délicieux mais bien frêles auprès du chef-d'œuvre triomphal et complet... » ; tout comme ses « premières velléités d'aimer Albertine... » et ses autres amours n'avaient été que de minces et timides essais des appels qui préparaient ce plus vaste amour : l'amour pour Albertine » ; — ajoutons, pour embrasser immédiatement tout ce passage et en mesurer la portée — : tout comme la vie de Swann n'a été qu'une préfiguration manquée de celle de Proust. Tous les problèmes de l'esthétique, des rapports de l'art et de la vie, sont posés dans ces quelque vingt pages. Cette fois, Marcel Proust touche au fond de lui-même, dans le moment où il saisit dans son essence la valeur de la musique, de l'art, moyen le plus complet d'exprimer la personnalité et de la prolonger au-delà du *breve mortalis aevi spatium*. Mais l'art est plus encore : « Si l'art n'était vraiment qu'un prolongement de la vie, valait-il de lui rien sacrifier, n'était-il pas aussi irréel qu'elle-même ? » Non. Ce qui fait « l'accent unique auquel s'élèvent, auquel reviennent malgré eux ces grands chanteurs que sont les musiciens originaux, et qui est une preuve irréductiblement individuelle de l'âme », c'est la tendance commune vers un arrière-fond ineffable :

Chaque artiste semble ainsi comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même, différente de celle d'où viendra, appareillant pour la terre, un autre grand artiste...

Cette patrie perdue, les musiciens ne se la rappellent pas, mais chacun d'eux reste toujours inconsciemment accordé en un certain

(1) *Prisonnière*, vol. 2, pp. 64-66.

unisson avec elle ; il délire de joie quand il chante selon sa patrie, la trahit parfois par amour de la gloire, mais alors, en cherchant la gloire, il la fuit, et ce n'est qu'en la dédaignant qu'il la trouve, quand il entonne, quel que soit le sujet qu'il traite, ce chant singulier dont la monotonie — car quel que soit le sujet traité il reste identique à soi-même — prouve la fixité des éléments composants de son âme. Mais alors n'est-ce pas que de ces éléments, tout le résidu réel que nous sommes obligés de garder pour nous-mêmes, que la causerie ne peut transmettre même de l'ami à l'ami, du maître au disciple, de l'amant à la maîtresse, cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti et qu'il est obligé de laisser au seuil des phrases, où il ne peut communiquer avec autrui qu'en se limitant à des points extérieurs communs à tous et sans intérêt, l'art, l'art d'un Vinteuil comme celui d'un Elstir, le fait apparaître, extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais (1) ?

Et enfin, cette sorte de définition de la musique, langage supérieur :

De même que certains êtres sont les derniers témoins d'une forme de vie que la nature a abandonnée, 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, celles du langage parlé et écrit (2).

Sans perdre de vue le sens principal de ces pages qui, en nous montrant l'importance primordiale du septuor et de la sonate dans la vie de Marcel, illustrent la thèse que l'idée de l'art occupe dans l'œuvre de Proust une position centrale et lui confère son unité, n'oublions pas non plus que, comme dans *Un amour de Swann*, le thème de la musique de Vinteuil demeure l'axe du développement de l'action. En effet, pendant la suite de l'œuvre, nous assistons encore aux réactions que provoque sur une certaine jalousie de Marcel le souvenir de M^{elle} Vinteuil, le thème en étant repris et développé plusieurs fois (3) jusqu'à l'époque où, après la disparition d'Albertine,

(1) *Ibid.*, pp. 74-75.

(2) *Ibid.*, p. 76. Cfr. Benoist-Méchin, *op. cit.*, pp. 120-121.

(3) *Ibid.*, pp. 233-234 ; 243-244 ; 252-253.

Marcel se surprend un jour au Bois fredonnant sans souffrir les phrases de la sonate de Vinteuil. C'est le bas de la courbe ; un élément de son amour s'efface chaque jour pour finir par se désagréger tout-à-fait. Dernière analogie avec *Un amour de Swann*, non sans quelques variantes (1). Le rôle de cet élément musical, tant du point de vue de la composition littéraire que de celui de l'introspection, peut paraître bien hardi : on ne peut, après avoir vu les fruits, en méconnaître les immenses virtualités psychologiques.

Après les travaux de MM. André Cœuroy, Benjamin Crémieux, Léon Pierre-Quint, Auguste Laget, Benoist-Méchin, le sujet de cette étude ne paraîtra plus une gageure : les sensations affectives dont Proust fait la première réalité, le *primum movens* de sa vie spirituelle excitent d'abord la mémoire involontaire, créent des états de conscience confus et complexes. Eclaircir ceux-ci par une maîtrise constante de soi-même, par ce « courage de l'esprit » qu'avait entrevu Charles du Bos (2), puis par une lente analyse : tel est le sens de la Recherche du Temps perdu. Or la musique, par sa nature même, crée en nous les états de conscience les plus confus, nous propose les problèmes les plus complexes. Proust a toujours su contrôler l'exaltation pure et simple qu'ils créent, et toujours a tendu à atteindre leur essence derrière leurs illusions. Nul doute que le soir du septuor, rassemblant en une intuition sa vision de la « patrie perdue » de l'univers de Vinteuil, il ait pu dire : « Alors, je conçus pleinement l'idée d'une âme se mouvant dans un milieu lumineux, d'une extase *faite de volupté et de connaissance*, et planant au dessus et bien loin du monde naturel (3) ».

(1) *Albertine disparue*, vol. 2, p. 10. Cfr. plus haut p. 26 et n. 5. l'indifférence de Swann vis-à-vis de la petite phrase.

(2) V. plus haut, p. 74 et n. 1.

(3) Paroles écrites au sujet de Wagner, les mots soulignés le sont par Baudelaire. Cfr. Bourguès (L.) et Dénéreaz (A.). *La musique et la vie intérieure* (Paris, Alcan et Lausanne, Bridel, 1921, in-4°), p. 473 et n. 1.

DES PRESSES
DE L'UNION DES IMPRIMERIES, (S. A.)
FRAMERIES ET BRUXELLES
DIR. : J. RUELLE.

Représentant : R. VAN SULPER, 213, rue de la Poste,
BRUXELLES. - Tél. : 556.72.

Règles d'utilisation de copies numériques d'oeuvres littéraires, réalisées par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques réalisées par les Archives & Bibliothèques de l'ULB, ci-après A&B,, d'oeuvres littéraires qu'elles détiennent, ci-après dénommées « documents numérisés », implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées dans le présent texte. Celui-ci est accessible sur le site web des A&B et reproduit sur la dernière page de chaque document numérisé ; il s'articule selon les trois axes [protection](#), [utilisation](#) et [reproduction](#).

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque document numérisé indique les droits d'auteur d'application sur l'oeuvre littéraire.

Les oeuvres littéraires numérisées par les A&B appartiennent majoritairement au domaine public. Pour les oeuvres soumises aux droits d'auteur, les A&B auront pris le soin de conclure un accord avec leurs ayants droits afin de permettre leurs numérisation et mise à disposition. Les conditions particulières d'utilisation, de reproduction et de communication de la copie numérique sont précisées sur la dernière page du document protégé.

Dans tous les cas, la reproduction de documents frappés d'interdiction par la législation est exclue.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des documents numérisés, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -.

Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des documents numérisés. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des documents numérisés ; et la dénomination 'Archives & Bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des documents numérisés mis à disposition par elles.

3. Localisation

Chaque document numérisé dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme

<http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à un document numérisé.

Utilisation

4. Gratuité

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'oeuvres littéraires appartenant au domaine public : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

Pour les oeuvres protégées par le droit d'auteur, l'utilisateur se référera aux conditions particulières d'utilisation précisées sur la dernière page du document numérisé.

5. Buts poursuivis

Les documents numérisés peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les documents numérisés à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux A&B, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur des Archives & Bibliothèques, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, CP180, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles - Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition, cote).

7. Exemple de publication

Par ailleurs, quiconque publie un travail – dans les limites des utilisations autorisées – basé sur une partie substantielle d'un ou plusieurs document(s) numérisé(s), s'engage à remettre ou à envoyer gratuitement aux A&B un exemplaire (ou, à défaut, un extrait) justificatif de cette publication. Exemplaire à adresser au Directeur des Archives & Bibliothèques, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, CP 180, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

8. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à un document numérisé particulier, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des A&B ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives et Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

9. Sous format électronique

Pour toutes les [utilisations autorisées](#) mentionnées dans le présent texte le téléchargement, la copie et le stockage des documents numérisés sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre base de données, qui est interdit.

10. Sur support papier

Pour toutes les [utilisations autorisées](#) mentionnées dans le présent texte les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

11. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux Archives & Bibliothèques dans les documents numérisés est interdite.