



Les aventures de la mémoire involontaire (Rousseau, Proust, Wagner)¹

Josef Fulka

Institut de Philosophie, L'Académie des Sciences, Prague

ADVENTURES OF INVOLUNTARY MEMORY (ROUSSEAU, PROUST, WAGNER)

In the present study, the author focuses on the phenomenon of involuntary memory, as treated, most famously, in Marcel Proust's *In Search of Lost Time*. He, nonetheless, attempts to trace a "pre-history" of the notion in question by making reference to one particular passage to Rousseau's *Confessions* that perhaps does not name the phenomenon of involuntary memory in an explicit manner, but certainly does treat a concrete experience that seems strongly reminiscent of Proust's later and more sophisticated analyses. In the second part of the paper, he attempts to show that literature is not the exclusive domain in which involuntary memory becomes a crucial topic. He presents a "musical" analogy of involuntary memory by comparing Proust's writing to the Wagnerian notion of leitmotif.

KEYWORDS:

Marcel Proust; Richard Wagner; involuntary memory; music; French literature

MOTS-CLÉS :

Marcel Proust ; Richard Wagner ; la mémoire involontaire ; musique ; la littérature française

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2020.3.7>

Citons, pour commencer, un texte désormais classique, qui mérite, à bien des égards, notre attention. Non seulement qu'il peut bien être le premier dans la littérature occidentale à thématiser ce phénomène étrange qu'est la mémoire involontaire ; il le thématise avec une acuité et clairvoyance qui en fait un point de départ idéal pour comprendre quasiment tous les paradoxes et tous les mystères qui s'y trouvent liés. Il s'agit du début du Livre VI des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau :

[...] je ne vois plus rien dans l'avenir qui me tente ; les seuls retours du passé peuvent me flatter, et ces retours si vifs et si vrais dans l'époque dont je parle me font souvent vivre heureux malgré mes malheurs. Je ne donnerai de ces souvenirs qu'un seul exemple qui pourra faire juger de leur force et de leur vérité. Le

1 Ce texte est publié dans le cadre du projet de recherche « Hudba a obraz v myšlení dvacátého století », financé par GAČR, No. P401 19-20498S.



premier jour que nous allâmes coucher aux Charmettes, Maman était en chaise à porteurs, et je la suivais à pied. Le chemin monte : elle était assez pesante, et craignant de trop fatiguer ses porteurs, elle voulut descendre à peu près à moitié chemin pour faire le reste à pied. En marchant elle vit quelque chose de bleu dans la haie, et me dit : Voilà de la pervenche encore en fleur. Je n'avais jamais vu de la pervenche, je ne me baissai pas pour l'examiner, et j'ai la vue trop courte pour distinguer à terre les plantes de ma hauteur. Je jetai seulement en passant un coup d'œil sur celle-là, et près de trente ans se sont passées sans que j'aie revu de la pervenche ou que j'y aie fait attention. En 1764, étant à Cressier avec mon ami M. Du Peyrou, nous montions une petite montagne [...]. Je commençais alors d'herboriser un peu. En montant et en regardant parmi les buissons, je pousse un cri de joie : Ah ! Voilà de la pervenche ! et c'en était en effet².

Le passage en question est devenu célèbre : entre les auteurs ultérieurs sur qui la pervenche de Rousseau a exercé une indéniable fascination, mentionnons au moins Nerval qui, dans sa *Sylvie* (un livre magnifique sur la mémoire, d'ailleurs), rend un vibrant hommage à l'auteur des *Confessions*³. Parmi les lecteurs de Rousseau, on peut sans doute mener des débats interminables sur la question de savoir si le passage sur la pervenche peut être considéré comme le premier texte à traiter véritablement le phénomène de la mémoire involontaire, ou bien de la mémoire dite affective. Dans son grand livre sur Rousseau, Jean Starobinski se montre plutôt sceptique en soulignant — à juste titre, d'ailleurs — que chez Rousseau, la mémoire involontaire n'est jamais érigée en principe esthétique, comme elle le sera chez Proust, et ne semble jouer aucun rôle particulièrement important dans la construction du récit : autrement dit, entre la pervenche de Rousseau et la madeleine de Proust, la voie est bien moins directe qu'on puisse le croire, car Rousseau ne semble pas croire que les lacunes de la mémoire recèlent une vérité fondamentale quelconque⁴. Aussi justifiée qu'une telle remarque paraisse, il n'en reste pas moins que le phénomène de la mémoire involontaire en tant que telle, dans sa *phénoménalité*, s'y trouve décrit de manière remarquablement perspicace.

Qu'est-ce que donc que la mémoire involontaire ? Pour les lecteurs de Proust, les traits fondamentaux en sont bien connus et il est d'autant plus intéressant de voir que presque tous ces traits se trouvent déjà thématés dans le texte de Rousseau que nous venons de citer. Premièrement — et le plus évidemment — la mémoire involontaire s'incarne, de manière palpable, dans un souvenir qui surgit imprévisiblement et indépendamment de la volonté du sujet (on serait tenté de paraphraser Nietzsche

2 Rousseau, J.-J. (1964) : *Les Confessions*. Paris : Garnier, pp. 260–261.

3 « Parfois nous rencontrons sous nos pas les pervenches si chères à Rousseau, ouvrant leurs corolles bleues parmi ces longs rameaux de feuilles accouplées, lianes modestes qui arrêtaient les pieds furtifs de ma compagne. Indifférente aux souvenirs du philosophe genevois, elle cherchait çà et là les fraises parfumées, et moi, je lui parlais de la *Nouvelle Héloïse*, dont je récitais par cœur quelques passages. » Nerval, G. de (1946) : *Sylvie*. Monaco : Éd. Du Rocher, p. 13.

4 Starobinski, J. (1971) : *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*. Paris : Gallimard, p. 217.



et de dire qu'il s'agit d'un souvenir qui vient quand il veut et où il veut) et lui révèle quelque chose dont il ne serait jamais capable de se souvenir de manière consciente. Par contre, ce qui est frappant pour tant d'auteurs — non seulement pour Proust — c'est l'*intensité* d'un tel souvenir qui semble dépasser largement tout ce qu'un souvenir volontaire peut avoir d'intense. À la différence du souvenir volontaire, lié à un certain effort intellectuel qui ne nous permet pas de quitter le présent, le souvenir involontaire, lui, nous transporte littéralement dans le passé, nous fait glisser directement dans l'élément du passé. Rousseau lui-même semble bien frappé par le fait que

Dans des situations diverses où je me suis trouvé, quelques-unes ont été marquées par un tel sentiment du bien-être, qu'en les remémorant j'en suis affecté comme si j'y étais encore. Non seulement je me rappelle les temps, les lieux, les personnes, mais tous les objets environnants, la température de l'air, son odeur, une certaine impression locale qui ne s'est fait sentir que là, et dont le souvenir vif m'y transporte de nouveau⁵.

D'où le dernier trait du souvenir involontaire : son caractère sensible et affectif. On sait bien qu'à la différence de la mémoire volontaire, le souvenir involontaire se trouve généralement évoqué par une impression ou une perception sensible inattendue : Proust, dans son chef d'œuvre, a dressé tout un catalogue de telles impressions — non seulement le goût (la célèbre madeleine), mais aussi l'odeur, l'impression tactile ou même auditive...

Tandis que pour la philosophie, le problème de la mémoire a joué, depuis l'Antiquité, un rôle dont on ne saurait jamais exagérer l'importance, le phénomène spécifique de la mémoire involontaire, lui, semble trouver son droit de cité notamment dans la littérature. Si, dans ce qui suit, nous proposons de revenir brièvement sur la *Recherche* de Proust, ce n'est pas, pourtant, pour reparler de ses descriptions bien connues de la petite madeleine ou des pavés de Venise. Ce qui nous intéressera, c'est le rôle pour ainsi dire narratif de la mémoire, le rôle que l'expérience de la mémoire — et de la mémoire involontaire en particulier — joue au niveau de la construction du récit. Il s'agira de démontrer — de manière nécessairement sommaire et partielle — que chez Proust, la manipulation remarquablement subtile avec la mémoire du lecteur représente l'élément clé de la structure narrative en tant que telle. Pour ce faire, nous avons choisi de rapprocher Proust d'un auteur qui traite le phénomène de la mémoire de manière fort analogue, à savoir Richard Wagner dont l'œuvre a d'ailleurs été bien connue et admirée par Proust.

Lorsqu'on se concentre sur la question de la mémoire, on constate que dans l'œuvre de Wagner, un élément — que Wagner n'a pas « inventé » au sens propre du mot mais dont il a sans doute fait l'usage le plus radical — s'offre d'emblée comme le point de départ le plus pertinent : le *leitmotif*. Il faut, pourtant, commencer par dissiper un malentendu : on a souvent pris l'habitude de croire que le leitmotif, chez Wagner, n'est qu'une figure mélodique fondée sur une simple répétition — une sorte de repère musical qui désigne un personnage ou un objet, aidant ainsi l'auditeur à s'orienter dans l'histoire. C'est en ce sens que Debussy a pu parler, à propos du leitmotif, d'un

5 Rousseau, J.-J. (1964) : *Les Confessions*. Paris : Garnier, p. 136.

« bottin administratif ». Pourtant, une telle interprétation s'avère fort simpliste — sinon fausse — pour au moins deux raisons.

Premièrement, les leitmotifs, notamment chez le dernier Wagner, sont tout simplement trop nombreux pour pouvoir simplifier la structure de l'œuvre et en faciliter l'écoute. Dans la *Tétralogie*, nous comptons presque une centaine de leitmotifs qui, de plus, sont parfois utilisés d'une manière qui semble fort illogique⁶. Loin d'être une simplification, le leitmotif s'avère, bien au contraire, une complication remarquable de la texture musicale. Deuxièmement, le leitmotif n'est rien moins que fondé sur une simple répétition. Il se répète, sans doute, dans la mesure où il est reconnaissable comme tel. Mais non moins important est le fait qu'il se répète sans jamais rester le même : dans le cas du leitmotif, la *différence* est un élément aussi constitutif que la *répétition*. C'est de ce jeu subtil entre la différence et la répétition que surgit le leitmotif wagnérien qui, de plus, n'existe et n'a de sens que comme un élément d'une structure globale, constituée par d'autres leitmotifs. Dans son petit traité consacré au *Langage musical*, André Boucourechliev a souligné, de manière fort heureuse, ce fait qui nous paraît capital :

Il n'y a pas de leitmotifs absolus dans l'opéra de Wagner, du moins *a priori*. Comment cela, puisque chacun de nous peut siffloter le motif de « l'Épée de Siegfried » ou celui de « la Chevauchée des Walkyries » ? Le répertoire en existe, dans tous les livres consacrés au compositeur ; il est même vendu aux kiosques de Bayreuth, afin de nous permettre de nous orienter dans l'inextricable fatras des personnages, objets et idées qui peuplent le *Ring*. Qui n'en a pas bénéficié ? Néanmoins isoler un motif est une opération artificielle, réductrice, car sa mise en fiche présuppose un état fondamental et fixe de ce motif. Or il n'y a pas de tels états dans le *Ring* ; même les énoncés les plus spectaculaires, les plus insistants et les plus importants sur le plan dramatique sont différents, en état de constante variation, jamais textuellement répétés. Où est alors LE leitmotif, dans la partition, dans notre perception ? [...] Le leitmotif dans la forme n'apparaît pas comme un objet mais comme *l'ensemble de ses métamorphoses*⁷.

Au lieu d'un simple repère, nous rencontrons donc une structure complexe dont un élément ne peut pas être isolé de l'ensemble. Et c'est ici que la lecture pour ainsi dire « wagnérienne » de Proust peut recevoir tout son sens. Le leitmotif est bien plus qu'une marque dont le rôle consisterait à nous avertir que telle ou telle situation va advenir, ou bien que tel ou tel personnage va apparaître. Son rôle est étroitement lié à la mémoire ; mais plutôt que pour fournir un aide-mémoire, Wagner s'en sert sinon pour manipuler, du moins pour diriger la mémoire de l'auditeur. Cette fonction du leitmotif est permise, tout d'abord, par les dimensions immenses des œuvres de Wagner — la *Tétralogie* ne dure pas moins de 17 heures. Ces dimensions permettent

6 Tel, par exemple, le motif célèbre du « renoncement à l'amour » qui paraît, parfois, dans des situations qui ne semblent nullement impliquer un renoncement à l'amour, et dont Lévi-Strauss a jadis fait une analyse autant remarquable qu'erronée. Sur cette question, cf. Nattiez, J.-J. (2008) : *Lévi-Strauss musicien*. Arles : Actes Sud, pp. 73-87.

7 Boucourechliev, A. (1993) : *Le Langage musical*. Paris : Fayard, pp. 42-43.



à l'auditeur d'oublier, et c'est grâce à cet oubli que le leitmotif, ne se répétant jamais de la même manière, devient capable — s'il nous est permis de nous exprimer métaphoriquement — de mener sa propre vie, de mûrir, de grandir, de vieillir, de mourir. Au fur et à mesure c'est le leitmotif lui-même qui devient un véritable « personnage musical », plutôt que le personnage concret qu'il désigne. On pourrait aller jusqu'à dire que vers la fin de la *Tétralogie*, les leitmotifs finissent par ressembler à ces personnages-monstres, ces « poupées extériorisant le Temps » que Proust décrit dans le passage célèbre du *Temps retrouvé*⁸. Le compositeur Pierre Boulez a bien remarqué cette analogie et l'a magnifiquement exprimée :

Dans cette immense société où l'on a appris à connaître chaque motif, à voir disparaître certains d'entre eux, à en voir réapparaître d'autres, à suivre leur vie et leurs transformations, nous sommes dans la situation du narrateur chez Proust lorsqu'il se retrouve, bien des années ayant passé, à une réception chez les Guermantes. Ces motifs, on les croyait encore de jeunes hommes, et ils ont déjà les cheveux blancs... On a peine à croire à leur transformation ; leur jeunesse est encore frappante dans la mémoire, et nous les confrontons brusquement au seuil de la vieillesse ! D'ailleurs, ce n'est point cette seule impression de subite saisie du temps qui nous ramène à Proust, c'est aussi l'utilisation très consciente que Wagner fait de la mémoire, du choc allusif des circonstances ou des anecdotes, la fameuse « madeleine », quoi⁹ !

Leo Spitzer a parlé, à propos de Proust, d'une « insensibilité aux impressions primaires¹⁰ ». C'est que les sensations, chez Proust, ne reçoivent généralement leur véritable signification que rétrospectivement — la connaissance est toujours une re-connaissance¹¹. Il en est de même chez Wagner : le leitmotif ne devient un véritable leitmotif qu'en revenant à plusieurs reprises ; ce n'est qu'après coup que nous le reconnaissons comme tel. Chez Wagner, tout comme chez Proust, la perception semble réglée, dans sa nature même, par ce que Freud avait jadis appelé la *Nachträglichkeit*.

Essayons, pourtant, de donner à cette comparaison une portée plus concrète. Une certaine ressemblance entre Proust et Wagner a attiré l'attention de plusieurs interprètes. Même la tentative de chercher cette ressemblance qui fait référence à la notion de leitmotif n'est pas nouvelle. C'est, pourtant, le statut de cette référence qui nous intéresse ici. Dans son étude *Wagner et l'esprit romantique*, publiée en 1965, André Cœuroy se donne pour tâche de « chercher des traces concrètes de musique dans la technique même de Proust¹² » et prétend trouver — de manière bien prévisible — une analogie concrète du leitmotif dans le texte proustien : il s'agit, bien sûr, de la célèbre

8 Proust, M. (1992) : *Le Temps retrouvé*. Paris : Gallimard, p. 231.

9 Boulez, P. (2005) : *Points de repère II*. Paris : Christian Bourgois, pp. 241-242.

10 Spitzer, L. (1970) : *Études de style*. Paris : Gallimard, p. 450.

11 Bien que ce soit Proust qui est sans doute allé le plus loin dans l'usage de cette « méthode » rétrospective, il est loin d'être le seul écrivain à l'avoir utilisée. Hillis Miller, par exemple, a consacré une étude remarquable à l'usage de la rétrospection dans la littérature anglaise. Cf. Miller, H. (1982) : *Fiction and Repetition*. Harvard: Harvard University Press.

12 Cœuroy, A. (1965) : *Wagner et l'esprit romantique*. Paris : Gallimard, p. 314.

petite phrase de Vinteuil qui constitue une sorte de leitmotif (« l'air national », selon les dires de Proust) de l'amour entre Swann et Odette. D'après Cœuroy :

« la petite phrase de Vinteuil », cette phrase de sonate pour piano dont on peut dire que, sans elle, la psychologie amoureuse de Swann n'aurait pas de raison d'être. Il n'y a pas, dans toute l'œuvre de Wagner, de leitmotif employé avec plus de conséquence et plus d'habileté que cette phrase de Vinteuil, depuis le moment où elle préside à la naissance de l'amour de Swann, accompagne les phases de cet amour, ravive son souvenir, puis passe au service du conteur lui-même et, quittant l'image d'Odette, se lie à celle d'Albertine¹³.

Une telle hypothèse n'est pas dépourvue de perspicacité. Il est sans doute justifié de dire que sans la petite phrase, « la psychologie amoureuse de Swann » serait considérablement appauvrie, car, finalement, c'est Proust lui-même qui nous dit que :

La petite phrase continuait à s'associer pour Swann à l'amour qu'il avait pour Odette. Il sentait bien que cet amour, c'était quelque chose qui ne correspondait à rien d'extérieur, de constatable par d'autres que lui ; il se rendait compte que les qualités d'Odette ne justifiaient pas qu'il attachât tant de prix aux moments passés avec elle. [...] Puis à ce que l'affection d'Odette pouvait avoir d'un peu court et décevant, la petite phrase venait ajouter, amalgamer son essence mystérieuse¹⁴.

Il est même bien possible que Proust, en bon connaisseur et admirateur de Wagner, ait décidé, de manière consciente, de créer, sous les espèces de la petite phrase de Vinteuil, une analogie « littéraire » du leitmotif wagnérien. Ce que cette analyse peut avoir de problématique, c'est justement la manière de traiter un leitmotif à l'état fixe, comme un élément isolé qui accompagne une situation concrète et se trouve lié à elle (bien qu'il puisse, comme Cœuroy l'admet, changer de statut).

Or, il nous semble qu'au niveau même de la composition de la *Recherche*, on peut trouver des exemples plus complexes et peut-être plus fidèles à l'interprétation boulezienne et boucourechlievienne de la notion de leitmotif. Dans de tels cas, c'est plus spécifiquement le phénomène de la mémoire qui entre en jeu. On sait bien que chez Proust — et grâce à son « insensibilité aux impressions primaires » — il arrive souvent que l'apparition de telle ou telle situation ou de tel ou tel personnage soit soigneusement préparée à l'avance par l'intermédiaire de ce qu'on pourrait appeler des motifs préparatoires dont l'importance semble d'abord négligeable mais dont le rôle joué dans la construction du récit devient considérablement plus fondamental par la suite. C'est que le lecteur, dès leur première apparition, ne les perçoit justement pas comme préparatoires et ce n'est qu'après coup qu'il devient capable d'en mesurer

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Proust, M. (1987) : *Du côté de chez Swann*. Paris : Flammarion, p. 358. De tels passages préfigurent clairement l'esthétique proustienne, telle qu'elle est annoncée à la fin de la *Recherche* : c'est l'art qui est éternel, à la différence des amours terrestres qui ne cessent de nous décevoir, voire de nous tourmenter.



toute la portée. C'est ainsi, par exemple, que dans *Un amour de Swann* (un épisode qui se passe, on le sait bien, avant la naissance du narrateur) le personnage d'un certain Charlus n'est mentionné qu'en passant. À ce moment-là, le lecteur ne peut encore soupçonner l'importance immense que Charlus va acquérir dans la *Recherche*. Ce n'est que bien plus tard, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et notamment dans *Sodome et Gomorrhe*, que le personnage de Charlus — qui était entré dans le récit de manière plutôt subreptice — sera devenu cet être monstrueux dont tout lecteur de la *Recherche* gardera un souvenir ineffaçable.

Chez Proust, on pourrait citer d'innombrables occurrences de l'emploi de ce procédé subtil qui joue, de manière très consciente et qui ne peut ne pas rappeler l'usage que Wagner fait du leitmotif, avec la mémoire du lecteur. Pour terminer, nous avons choisi un exemple encore plus concret et plus compliqué.

Sodome et Gomorrhe s'ouvre par une scène devenue célèbre — la « découverte » de l'homosexualité de Charlus que le narrateur fait un peu par hasard en attendant sur un escalier chez les Guermantes et en contemplant une orchidée.

À défaut de la contemplation du géologue, j'avais du moins celle du botaniste et regardais par les volets de l'escalier le petit arbuste de la duchesse et la plante précieuse exposés dans la cour avec cette insistance qu'on met à faire sortir les jeunes gens à marier, et je me demandais si l'insecte improbable viendrait, par un hasard providentiel, visiter le pistil offert et délaissé¹⁵.

Ce n'est pourtant pas par hasard que le narrateur prend un tel intérêt pour « la plante précieuse » de la duchesse de Guermantes. Pour le comprendre, nous sommes obligés de revenir presque une centaine de pages en arrière. Dans une conversation désinvolte avec le narrateur, la duchesse mentionne — sans que nous soyons prévenus de l'importance de cette remarque — « une espèce de plantes où les dames et les messieurs ne se trouvent pas sur le même pied. Je suis comme les gens qui ont une chienne. Il me faudrait un mari pour mes fleurs. Sans cela je n'aurai pas de petits¹⁶ ! » Et la duchesse d'ajouter qu'il existe une espèce d'insectes capables « d'effectuer le mariage, comme pour les souverains, par procuration. [...] Mais cela exigerait un tel hasard¹⁷. »

Voici la raison pour laquelle le narrateur décide, en attendant l'arrivée de la duchesse, de contempler la fleur exposée dans la cour, espérant de voir la rencontre tellement improbable de l'orchidée et de l'insecte. Ce n'est pourtant pas tout. Vers la fin du *Côté de Guermantes*, le narrateur nous dit qu'il attendait, sur l'escalier, la venue de la duchesse, en ajoutant mystérieusement — et en utilisant cette prolepse dont Gérard Genette a analysé l'usage dans le texte proustien avec une finesse incomparable — que

cette attente sur l'escalier devait avoir pour moi des conséquences si considérables et me découvrir le paysage non plus turnérien mais moral si important, qu'il est préférable de retarder le récit de quelques instants, en le faisant

15 Proust, M. (1993) : *Sodome et Gomorrhe*. Paris : Gallimard, p. 8.

16 Proust, M. (1992) : *Le Côté de Guermantes*. Paris : Gallimard, pp. 553-554.

17 *Ibidem*.

précéder d'abord par celui de la visite que je fis aux Guermantes dès que j'appris qu'ils étaient rentrés¹⁸.

Ce n'est qu'une vingtaine de pages plus loin que le narrateur va finalement raconter ce qu'il a vu dans la cour : la rencontre entre Charlus et l'ancien giletier Jupien qui lui fait découvrir l'homosexualité du baron. La scène elle-même est construite d'une manière remarquablement complexe qui n'est pas sans rapport avec les allusions préparatoires que nous venons de citer et dont le rôle, jusqu'au début de *Sodome et Gomorrhe*, demeure caché au lecteur. Le narrateur contemple la fleur, car il est fasciné par la possibilité d'assister à une rencontre pourtant fort improbable de la fleur et de l'insecte. Ce qu'il voit, en fait, c'est une autre rencontre — celle entre Jupien et Charlus — qui, pourtant, est caractérisée par la même improbabilité. Proust va plus loin encore : le rencontre entre Jupien et Charlus est décrite en termes botanico-zoologiques, *comme s'il s'agissait justement de cette rencontre entre la fleur et l'insecte* que le narrateur, en observant les deux homosexuels, avait possiblement ratée. En voyant Charlus, le giletier Jupien, « cloué subitement sur place devant M. de Charlus, enraciné comme une plante, contemplait d'un air émerveillé l'embonpoint du baron vieillissant » et « prenait des poses avec la coquetterie qu'aurait pu avoir l'orchidée pour le bourdon providentiellement survenu », alors que la stature et le comportement du baron font penser à un véritable bourdon : cette scène, nous dit Proust, « n'était, du reste, pas positivement comique, elle était empreinte d'une étrangeté, ou si l'on veut d'un naturel, dont la beauté allait croissant¹⁹. »

De plus, Julia Kristeva a bien remarqué que la scène en question se caractérise par l'entrecroisement de la métaphore et de la métonymie, car Charlus se trouve non seulement comparé à un bourdon, mais dédoublé, à un certain moment, par un véritable bourdon qui, soudain, apparaît sur scène :

Au même instant où M. de Charlus avait passé la porte en sifflant comme un gros bourdon, un autre, un vrai celui-là, entra dans la cour. Qui sait si ce n'était pas celui attendu depuis si longtemps par l'orchidée, et qui venait lui apporter le pollen si rare sans lequel elle resterait vierge²⁰ ?

Proust, en fait, va jusqu'à faire une comparaison explicite :

J'avais perdu de vue le bourdon, je ne savais pas s'il était l'insecte qu'il fallait à l'orchidée, mais je ne doutais plus, pour un insecte très rare et une fleur captive, de la possibilité miraculeuse de se conjoindre, alors que M. de Charlus [...] qui, depuis des années, ne venait dans cette maison qu'aux heures où Jupien n'y était pas, par le hasard de l'indisposition de M^{me} de Villeparisis, avait rencontré le giletier [...]²¹.

La scène entre Jupien et Charlus se trouve ainsi construite par un tissu infiniment complexe d'allusions proleptiques (qui se prêtent, après coup, à une reconnaissance ré-

18 *Ibid.*, p. 612.

19 Proust, M., *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., pp. 10–11.

20 *Ibid.*, p. 13. Cf. Kristeva, J. (1994) : *Le Temps sensible*. Paris : Gallimard, p. 269.

21 *Ibidem*.



rospective de la part du lecteur) et de petites répétitions qui, pourtant, tout comme les leitmotifs wagnériens, ne sont jamais les mêmes et demeurent caractérisées par une certaine différence. Il s'agit de quelque chose de bien plus compliqué que d'une simple répétition de l'identique qui ne produirait jamais l'effet désiré sur la mémoire du lecteur (ou de l'auditeur, dans le cas de Wagner). Il s'agit justement de ce « choc allusif des circonstances » dont Boulez a parlé et qui consiste à provoquer le souvenir à travers le concours subtil des allusions et des analogies (la rencontre hasardeuse, le bourdon, l'orchidée, etc.). C'est justement de ce concours que le souvenir puise sa force évocatrice.

Sans chercher des analogies littérales entre Wagner et Proust, nous sommes persuadé que cet aspect structural de la *Recherche* (dont nous n'avons cité qu'un exemple parmi bien d'autres) offre une possibilité de comparaison peut-être plus pertinente et plus fertile avec le leitmotif que celle, fort simple, proposée par Cœuroy. Si la *Recherche* est, comme chacun le sait, une histoire du temps et de la mémoire, il faut tout de suite ajouter que la mémoire en question n'est pas seulement celle du narrateur, mais également celle du lecteur. Ce que Rousseau, dans *Les Confessions*, a si bien décrit dans sa phénoménalité (et dans sa singularité), se trouve érigé, chez Proust, en un véritable principe de la création artistique. L'œuvre de Wagner nous offre une remarquable analogie musicale de ce procédé. Les deux artistes — Proust et Wagner — nous ont proposé une vision de la mémoire dont le fonctionnement, dans sa nature même, est inséparable de l'oubli et de la réminiscence. En démontrant que la mémoire représente un phénomène bien plus compliqué qu'une simple remémoration volontaire et pleinement maîtrisée par le sujet, ils ont su jeter sur ce phénomène une lumière entièrement nouvelle.

BIBLIOGRAPHIE

- Boucouchliév, A. (1993) : *Le Langage musical*. Paris : Fayard.
- Boulez, P. (2005) : *Points de repère II*. Paris : Christian Bourgois.
- Cœuroy, A. (1965) : *Wagner et l'esprit romantique*. Paris : Gallimard.
- Kristeva, J. (1994) : *Le Temps sensible*. Paris : Gallimard.
- Miller, H. (1982) : *Fiction and Repetition*. Harvard : Harvard University Press.
- Nattiez, J.-J. (2008) : *Lévi-Strauss musicien*. Arles : Actes Sud.
- Nerval, G. de (1946) : *Sylvie*. Monaco : Éd. Du Rocher.
- Proust, M. (1987) : *Du côté de chez Swann*. Paris : Flammarion.
- Proust, M. (1992) : *Le Côté de Guermantes*. Paris : Gallimard.
- Proust, M. (1992) : *Le Temps retrouvé*. Paris : Gallimard.
- Proust, M. (1993) : *Sodome et Gomorrhe*. Paris : Gallimard.
- Rousseau, J.-J. (1964) : *Les Confessions*. Paris : Garnier.
- Spitzer, L. (1970) : *Études de style*. Paris : Gallimard.
- Starobinski, J. (1971). *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*. Paris : Gallimard.

Josef Fulka

Maître de conférences

Institut de Philosophie, L'Académie des Sciences, Prague

josef.fulka@gmail.com