H-France Review Vol. 25 (April 2025), No. 36

Jennifer Rushworth, *Proust's Songbook: Songs and Their Uses*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2024. 334 pp. $69.95 U.S. (hb). ISBN 9781512825961; $69.95 U.S. (eb). ISBN 9781512825978.

Compte-rendu par Cécile Leblanc, Sorbonne-Nouvelle.

Le livre passionnant que publie Jennifer Ruthworth examine la question du chant et de ses avatars dans *À la recherche du temps perdu*. En parallèle à l'édition d'un projet plus vaste *Song in the Novel* édité par elle-même, Hannah Scott et Barry Ife,[1] l'autrice consacre ici ses recherches au roman de Proust dont elle cite dans la langue originale et en traduction anglaise, de larges extraits qui seront repris ici dans la langue de l'écrivain. Sa thèse, clairement définie dès la page 7 s'expose ainsi : « […] how the art of song--an art that is already both musical and literary – is transposed into the textual space of novel, and the narrative uses of this art in this new context. » Cette interrogation, qui s'appuie sur les écrits de Reynaldo Hahn (en particulier *Du chant*) et de Roland Barthes, s'inscrit dans les recherches sur Proust et la musique très actives et renouvelées depuis une dizaine d'années.[2] Dans ce contexte, est-il vraiment nécessaire, après les très nombreux travaux de Philippe Blay sur Reynaldo Hahn de revenir sur des éléments déjà connus du considérable apport informationnel et théorique du musicien à la culture musicale de l'écrivain, au début de l'ouvrage ? [3]

La question du « chant » est en effet passionnante chez Proust et permet à l'autrice des analyses très éclairantes. Mais le problème majeur, pour un lecteur francophone proustien est terminologique. Pour Ruthworth en effet, *song* renvoie peu ou prou au « chant » et c'est à Stendhal qu'elle en demande la définition de prime abord : « What is song ? » (p. 1). C'est indéfinissable, répond Stendhal, mais cela a à voir avec la douleur et ce que l'on fredonne au sortir d'un opéra de Mozart.[4] Il s'agit donc d'un contexte opératique un peu réducteur quand on le rapporte à la *Recherche* où la question est infiniment plus complexe : le « chant » recouvre différentes formes en français comme chanson, phrase, lied, chant, romance, mélodie, rengaine, parole (celle de Vinteuil), berceuse (« *lullaby* », p. 59). Il s'agit donc de « several different genres », comme en convient Rushworth, mais à la fin de sa démonstration (p. 247), quand on l'aurait plutôt attendu au départ du raisonnement parce que c'est de l'ordre de l'évidence pour le lecteur de Proust. Il apparaît d'autant plus étonnant, devant ce fourmillement, que l'autrice élimine d'emblée les « cris » de Paris au prétexte que le narrateur précise qu'ils « n'ont rien d'une chanson » (p. 24) alors que, selon les théories de Rousseau reprises par Wagner que Proust connaît bien, le « cri » est justement primordial et à l'origine du chant et que Rushworth donne ce sens à *song*.[5] Proust lui-même l'a rappelé, à propos de Hahn : « Jamais depuis Schumann, la musique pour peindre la douleur, la tendresse, l'apaisement devant la nature, n'eut des traits d'une vérité aussi

humaine, d'une beauté aussi absolue. Chaque note est une parole--ou un cri » note-t-il précisément à propos de Hahn dans son article « La Cour aux lilas et l'atelier des roses ».[6]

L'autrice retient à juste titre cinq moments du roman où le « chant » sous ses différentes formes oriente et creuse le roman au sens où Baudelaire considère que la musique « creuse le ciel » et ouvre sur l'infini.[7]

Le premier chapitre est consacré à la mélodie *L'Adieu* de Schubert ou plutôt d'un pseudo-Schubert, puisque cette musique, souvent donnée pour une œuvre de ce compositeur n'est pas de lui, ce qui renseigne sur la réception du musicien allemand, à l'époque très en vogue dans les salons où tout le monde veut chanter du Schubert (pp. 29-31). Ce chapitre est très révélateur concernant l'étude des paroles traduites et citées, comme souvent chez Proust, de façon approximative. Mais la définition stendhalienne prend ici tout son sens puisqu'il s'agit d'auto-commisération et de douleur de la séparation dont Rushworth montre qu'il s'agit d'un véritable leitmotiv dans l'œuvre de Proust. La question de l'arrachement à un être cher parcourt ses écrits, du déchirement décrit dans le cahier préparatoire 64, du fameux fragment « Robert et le chevreau » (The Brother and the Goat), jusqu'à l'air de Des Grieux dans la *Manon* de Massenet entendu par le narrateur au moment de la fuite d'Albertine. L'adieu à Mme de Guermantes et à Albertine ont bien pour point focal un lied et un extrait d'opéra-comique (p. 47). Le rapprochement avec les théories de Hahn est alors très pertinent mais la démonstration en serait renforcée si l'opinion de Debussy, qui va dans le même sens, avait été signalée : pour l'auteur de *Pelléas*, la musique de *Manon* a pour fonction de faire « pleurer les hommes ».[8]

Le chapitre deux, consacré à la « mauvaise musique » ne s'appuie pas assez sur les nombreux travaux déjà publiés sur le sujet, concernant, en particulier la question de l'écoute modifiée par un obstacle, par exemple de la cloison qui sépare les salles de bain. Ainsi la perception de la musique derrière une porte, sans voir le musicien ou la musicienne (donc relevant de ce qu'on appelle l'écoute en aveugle que Proust pratique beaucoup) contribue à changer considérablement la perception et la réception de la musique. Emmanuel Reibel et l'autrice de ce compte rendu ont déjà traité cette question.[9] D'une manière générale, les sources bibliographiques françaises sont un peu passées sous silence. Mais la véritable discussion engendrée par ce chapitre porte sur le « mauvais goût » musical d'Albertine, jugé par le narrateur et la « mauvaise musique » qui ne se recouvrent pas exactement. D'ailleurs le « mauvais goût » n'est pas celui d'Albertine mais de sa tante (Massenet) ou de sa classe sociale (Massenet comme Mascagni). L'autrice montre en effet de façon très juste que cette mélodie est recommandée dans les manuels d'éducation. Le goût est donc une question axiologique de genre et de hiérarchie sociale, mais aussi une question d'éducation négligée, comme le souligne le fait qu'Albertine « siffle » et ne chante pas, ce qui connote une orientation masculine et populaire (p. 76). Le narrateur, très pédagogue avec son amie, veut la corriger, considérant que le « chant traditionnel des ouvriers qui viennent peindre un appartement » relève du « prix de niaiserie » (p. 105) et que la jeune femme ne peut se comporter de cette façon car elle nie, en quelque sorte, à la musique ainsi produite son caractère artistique et proclame son mauvais goût musical. Le « mauvais goût » de la jeune fille est passager et sera corrigé : « Le goût de la peinture avait presque rattrapé celui de la toilette et de toutes les formes de l'élégance, mais n'avait pas été suivi par le goût de la musique qui restait fort en arrière ».[10] La « mauvaise musique », comme le souligne Proust lui-même, est éternelle, porteuse des douleurs humaines sans considération de temps.

Pour le chapitre trois, au demeurant très intéressant dans son rapprochement avec la scène de la salle de bain, il est dommage que l'article consacré au même sujet, l'extrait de *Manon* de Massenet chanté par le narrateur au départ d'Albertine et publié en 2023 dans le collectif dirigé par Uta Felten (voir note 8) ne soit jamais évoqué : le croisement des approches aurait été très fructueux et aurait éviter quelques impressions de redites.

Le quatrième chapitre aborde avec pertinence l'écoute par le narrateur de « *O sole mio* » à Venise, dans le contexte douloureux de la résistance à la volonté maternelle rapproché de l'*Adieu* du pseudo-Schubert. Les différentes versions du texte, comme le contexte soigneusement analysé apprennent beaucoup au lecteur. Peut-être Rushworth aurait-elle pu mentionner que cette chanson populaire remplace sur le manuscrit le « Chant du printemps » de l'acte I de la *Walkyrie*, ce qui aurait prolongé la réflexion sur la comparaison avec le thème wagnérien et l'écho de *Tristan* et surtout aurait encore renforcé sa théorie de l'absence de réelle barrière entre la musique populaire et la musique dite classique traditionnellement réservée à l'élite sociale.

Le chapitre cinq enfin évoque « Saint Loup's swansong », le lied de Schumann qu'il « fredonne » en allemand au narrateur par manière de provocation culturelle (p. 194). Certes, le goût de Robert de Saint-Loup pour Schumann doit beaucoup à Reynaldo Hahn mais il faut rappeler que le questionnaire de 1892 rédigé par un Proust de 21 ans indique déjà Schumann comme son compositeur favori avec Wagner. La question de la (mauvaise) traduction des lieder de Schumann est une préoccupation d'époque que Proust a lui-même affronté au concert où le critique Willy l'a vu écoutant « le ténor Van Dyck dans une traduction inédite, et pas fameuse, de deux Schumann archiconnus, *Ich grollenicht* et *Les Deux Grenadiers* ; on l'acclame dans les "*Schmiedelieder*"».[11]

L'analyse de « fredon » (p. 220) donne lieu à des analyses extrêmement pertinentes. Charlus (dans le cahier préparatoire 51) et le Grand-père (dans *Du côté de chez Swann*) fredonnent et ne « chantonnent » pas comme l'a montré Nathalie Mauriac Dyer, information que Rushworth utilise de façon très fine. Si « fredonner » signifie qu'on « susurre » sans distinguer les paroles, cela confère au narrateur une place d'interprète, voire de traducteur : le « fredon » est un signal d'alarme dont le narrateur décrypte le message. Il faudrait signaler que si le narrateur est capable de restituer toutes les paroles « fredonnées » par Saint-Loup (Schumann), Charlus (Paul Delmet, *C'est l'étoile d'amour*, 1899), un certain nombre de celles du grand-père ne sont, à ce jour, toujours pas identifiées pour le lecteur. Tout un pan de la culture du grand-père et de son petit-fils nous échappe donc.[12]

Ainsi, comme le montre Rushworth, au cours du roman les « chansons » constituent des échos et des leitmotive au sens propre, c'est-à-dire portent un sens qui remonte à la mémoire du lecteur chaque fois que la situation romanesque l'exige, sans considération de genre (Charlus, qui joue si bien Fauré, fredonne du Delmet comme Odette) ni d'axiologie. C'est pourquoi elle peut en faire une métaphore du style selon la définition de l'écrivain dont le talent consiste à transformer en « chant » les fredons enfouis.

Un ouvrage véritablement éclairant pour les études proustiennes.

NOTES

[1] Barry Ife, Hannah Scott, Jennifer Ruthworth, *Song in the novel* (Oxford: Oxford University Press, 2024).

[2] Voir Reynaldo Hahn, *Du chant* (Paris: Pierre Lafitte, 1920; Réédition (Paris: Gallimard 1957). Reynaldo Hahn, « De la mélodie », *Conferencia, Journal de l'université des Annales* 14/2, 14/4, 14/5 (janvier-février 1920). Roland Barthes, *Le Grain de la voix, entretiens, 1962-1980*, (Paris: Seuil, 1999).

[3] Voir Philippe Blay, *Reynaldo Hahn* (Paris : Fayard, 2021). Reynaldo Hahn, *Journal, (1890-1945)*, éd par Philippe Blay (Paris: Gallimard, 2022). Philippe Blay, *Jean-Christophe Branger, Luc Fraisse, Marcel Proust et Reynaldo Hahn : une création à quatre mains* (Paris: Garnier, 2018).

[4] Stendhal, *Vies de Haydn, de Mozart et de Metastase* (Paris: P. Didot l'aîné, 1817) et non Champion 1914 comme le note l'autrice dans sa bibliographie.

[5] Cécile Leblanc, « De Charpentier à Wagner : Transfigurations Musicales Dans les Cris de Paris Chez Proust », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 107/4 (2007): 903-921. https://doi.org/10.3917/rhlf.074.0903.

[6] Marcel Proust, « la cour aux lilas et l'atelier aux roses », *Essais* (Paris: Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 2022), p. 227.

[7] Charles Baudelaire, *Fusées*, (Paris: Poulet-Malassis, 1867), p. 81.

[8] Voir Cécile Leblanc, « L'Éros la mort et l'oubli, stratégies intermédiales pour Albertine » éd par Uta Felten, *L'Eros et la mort dans l'oeuvre de Marcel Proust* (Paris : Garnier, 2023), pp. 117-133.

[9] Voir Martin Kaltenecker, *l'Oreille divisée, : les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècle* (Paris: Musica falta, 2011). Cécile Leblanc, *Proust écrivain de la musique* (Turnout, Brepols, 2027), pp. 137-170.

[10] RTP, II, p. 237. Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu,* vol. 2 (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988), p. 237.

[11] Cécile Leblanc*, Proust, Écrivain de la musique* (Turnhout: Brepols, 2017), p. 51.

[12] RTP, I, p. 90-91. Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu,* vol. I (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987), p. 90-91.

Cécile Leblanc
Sorbonne-Nouvelle
cecile.leblance@sorbonne-nouvelle.fr

Copyright © 2025 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution of individual reviews for nonprofit

educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and the location of the review on the H-France website. The Society for French Historical Studies reserves the right to withdraw the license for edistribution/republication of individual reviews at any time and for any specific case. Neither bulk redistribution/republication in electronic form of more than five percent of the contents of *H-France Review* nor republication of any amount in print form will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France. The views posted on *H-France Review* are not necessarily the views of the Society for French Historical Studies.

ISSN 1553-9172