

JOSEF FULKA

L'Université Charles

Le corps de la voix, la voix du corps. Marcel Proust et la musique spectrale¹

Body of the voice, voice of the body. Marcel Proust and spectral music

Abstract: The present text explores Proustian aesthetics of music from a rather unusual point of view. After having briefly sketched the general outlines of Proust's view of music (demonstrated by the famous passages on the "little phrase" from Vinteuil's sonata), the author goes on to confront Proust with a more contemporary musical current – spectral music. As a starting point, we propose a close reading of several texts by Michaël Levinas – one of the founders of spectral music – stressing in particular what we consider to be a very important literary inspiration for one of Levinas's compositions: the passage on the death agony of the narrator's grand-mother from the third volume of *In Search of Lost Time*. This confrontation enables us, in turn, to read the Proustian text itself from a new perspective.

Keywords: musical aesthetics, spectral music, corporeality, Marcel Proust

1. Marcel Proust et le phénomène musical

Dans ce qui suit, nous proposerons une réflexion – nécessairement brève et « ponctuelle » – sur la liaison entre la musique (ou plutôt entre ce que l'on pourrait désigner, de manière plus générale, « le phénomène musical ») et la corporéité, en nous appuyant sur l'œuvre de Marcel Proust. Il est certes inutile de rappeler que le rôle de la corporéité dans l'écriture proustienne – dont la nature « intellectualiste » n'est, en fait, qu'apparente – a déjà été souligné par plusieurs interprètes : entre tant d'autres, nommons au moins Julia Kristeva qui a examiné, avec finesse, le caractère

¹ Ce texte est publié dans le cadre du programme Cooperatio, domaine de la recherche PHIL.

« sensuel » ou « corporel » de cet écriture jusqu'au niveau de la construction de la phrase proustienne elle-même², ou bien Jean-Pierre Richard qui a consacré tout un livre aux formes diverses de la sensibilité dans l'œuvre de Proust³. Qu'en est-il, pourtant, de la célèbre sensibilité proustienne en ce qui concerne le « phénomène musical » ? Quant à notre propre lecture de Proust, nous allons procéder de manière suivante : après avoir brièvement rappelé certains *topoi* quasiment banals de l'esthétique musicale chez Proust, nous tenterons d'esquisser une autre voie permettant – à travers la référence à la soi-disant musique spectrale – de chercher le phénomène musical dans le texte proustien au niveau de la corporéité au sens on ne peut plus matériel, pour revenir, à la fin du texte, aux questions plus générales qu'une telle interprétation peut faire surgir.

La place éminente que Marcel Proust consacre, dans *a la recherche du temps perdu* et dans son esthétique en général, à la musique, a été maintes fois analysée. Dans sa monographie *Proust musicien*, le musicologue Jean-Jacques Nattiez souligne, à juste titre, que l'approche proustienne envers la musique se situe, de prime abord, essentiellement au niveau que Nattiez appelle « le niveau aïsthésique » : plutôt que d'analyser la musique au niveau « poïétique », à savoir pour ainsi dire « du dedans », du point de vue des stratégies compositionnelles, Proust aborde la musique – qu'il s'agisse des compositions fictives de Vinteuil (la sonate et, plus tard, le septuor) ou des compositions réelles (celles de Wagner en particulier) – pour la plupart, dans la perspective de la *perception* musicale⁴. Prenons un exemple célèbre, à savoir les lignes d'*Un amour de Swann* où Proust décrit la première rencontre de Swann avec la « petite phrase » de la sonate de Vinteuil, en utilisant des termes dont la nature synesthésique ne peut, bien sûr, échapper au lecteur : « D'abord, il n'avait goûté que la qualité matérielle des sons sécrétés par les instruments. Et ç'avait déjà été un grand plaisir quand au-dessous de la petite ligne du violon mince, résistante, dense et directrice, il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de la lune »⁵.

Il est fort évident que la perception de Swann se situe, tout d'abord, au niveau des sensations corporelles. Le phrase de Vinteuil « lui avait ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines »⁶. N'oublions pas, pourtant, un fait qui nous paraît magistral : dans un article remarquable sur le phénomène musical chez Proust, publié dans le *Cambridge Opera Journal* en 1997, Cormac Newark et Ingrid Wassenaar

² J. Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.

³ J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974.

⁴ J.-J. Nattiez, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois, 1999.

⁵ M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Flammarion, 1987, p. 326.

⁶ *Ibidem*.

nous rappellent qu'à la fin du passage en question, la voix narrative quitte le niveau de cette perception confuse pour prendre la forme d'un discours indirect libre indistinct (*blurred free indirect speech*) et nous annoncer la qualité *sine materia* de l'impression musicale, à savoir, en une sorte de prolepse, les principes de l'esthétique proustienne elle-même⁷.

Peut-être est-ce que parce qu'il ne savait pas la musique qu'il avait pu éprouver une impression aussi confuse, une de ces impressions qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inévidentes, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. Une impression de ce genre pendant un instant, est pour ainsi dire *sine materia*. Sans doute les notes que nous entendons alors, tendent déjà, selon leur hauteur et leur quantité, à couvrir devant nos yeux des surfaces de dimensions variées, à tracer des arabesques, à nous donner des sensations de largeur, de ténuité, de stabilité, de caprice⁸.

Ce qui s'esquisse en germe ici, c'est la vision proustienne de la rédemption que l'art seul, dépassant la mort de l'artiste-individu, est capable de nous offrir. C'est bien plus tard, Swann va entrevoir – en préfigurant ainsi la découverte faite, plus tard encore, par le narrateur lui-même – les principes de cette rédemption : les « idées musicales » qu'il avait perçu, au début, de manière bien confuse, ne sont pas de ce monde. Car Swann, se débarrassant de son amour pour Odette, va comprendre que la phrase de la sonate « appartenait pourtant à un ordre de créatures surnaturelles et que nous n'avons jamais vues, mais que, malgré cela nous reconnaissons avec ravissement quand quelque explorateur de l'invisible arrive à en capter une, à l'amener, du monde divin où il a accès, briller quelques instants au-dessus du nôtre »⁹.

Cela est véritablement capital : loin de se limiter à ne décrire que la perception matérielle ou bien corporelle de la musique, le discours proustien finit par aller bien au-delà – pour citer encore Nattiez, la musique va jusqu'à « contaminer le fait littéraire lui-même »¹⁰. Non seulement que la musique, chez Proust, devient l'incarnation même de la force rédemptrice de l'art – elle va même intervenir au niveau de la construction même du récit dont elle sert, en un sens, de modèle. C'est pourquoi, en fin de compte, on a pu analyser également des manières fort diverses dont Proust – implicitement ou explicitement – « musicalise » le texte de son roman en tant que tel. Christian Jany, pour ne citer qu'un exemple parmi tant d'autres, va examiner l'usage complexe du mot *longtemps* dans la *Recherche* (un mot qui, on s'en souvient, ouvre et clôt le récit) en trouvant un parallèle entre sa répétition complexe et les leitmotiv wagnériens¹¹. Et le compositeur Pierre Boulez va trouver

⁷ C. Newark, I. Wassenaar, « Proust and Music: The Anxiety of Competence », [in] *Cambridge Opera Journal*, vol. 9, n° 2, 1997, pp. 167-168, p. 173.

⁸ M. Proust, *op. cit.*, pp. 326-327.

⁹ *Ibidem*, pp. 485-486.

¹⁰ J.-J. Nattiez, *op. cit.*, p. 19.

¹¹ Ch. Jany, « Music and Musical Semiology in Marcel Proust's *a la recherche du temps perdu* », [in] *Narrative*, vol. 23, n° 1, 2015, pp. 1-26. À propos de l'usage proustien du mot « longtemps », Jany rappelle, à juste titre, que le premier « longtemps » que le lecteur rencontre dans le texte (« Longtemps, je me suis couché

une analogie nette entre certains procédés wagnériens et la manière proustienne de traiter le phénomène de la mémoire involontaire :

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 », quoi !¹²

Ces faits, pourtant, sont bien connus. Dans ce qui suit, nous allons essayer d'esquisser une autre approche envers le phénomène musical chez Proust : une approche inspirée par le courant musical plus récent, à savoir la musique spectrale, et plus particulièrement par une référence proustienne – fort inattendue – chez un de ses fondateurs, le compositeur Michaël Levinas. Nous commencerons donc par un détour sur, précisément, la musique spectrale en général et sur l'œuvre de Levinas en particulier, pour revenir ensuite à Marcel Proust.

2. L'esthétique de la musique spectrale

Dans les années 60 et 70, l'esthétique de la musique spectrale (représentée par les compositeurs comme Gérard Grisey, Tristan Murail ou justement Michaël Levinas) a pris ses distances, de manière parfois fort polémique, avec l'intellectualisme et le « cartésianisme » de la musique sérielle, tel qu'il est incarné, par exemple, dans les compositions d'un Pierre Boulez¹³. Au lieu de chercher des structures complexes et de subordonner le matériau musical (l'expression, très fréquente chez les sérialistes, vient de T. W. Adorno) au contrôle rationnel, aboutissant aux procédés compositionnels souvent remarquablement compliqués, les spectralistes tendent vers une approche considérablement plus « matérialiste » ou justement plus « corporelle » envers la composition musicale et envers le son en tant que tel. Au lieu de chercher un système abstrait, le temps est venu, selon les spectralistes, d'explorer les aspects *matériels* du son, ses qualités immanentes. Comme l'écrit Gérard Grisey, avec une ironie exacerbée et dirigée clairement envers les sérialistes : « Nous sommes musi-

de bonne heure ») reste indéterminé quant à son contenu, tandis que le dernier « longtemps » (« Aussi, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre... ») fournit finalement « le référent téléologique » de cette expression qui n'est autre que le Temps lui-même. *Ibidem*, pp. 2-9.

¹² P. Boulez, *Points de repère II*, Paris, Christian Bourgois, 2005, pp. 241-242.

¹³ Sur les divergences esthétiques entre les spectralistes et les sérialistes, J. Goldman, « Boulez and the Spectralists between Descartes and Rameau. Who said What about Whom ? », [in] *Perspectives of New Music*, vol. 48, n° 2, 2010, pp. 208-232.

ciens et notre modèle est le son et non la littérature, le son et non les mathématiques, le son et non le théâtre, les arts plastiques, les physiques des quantas, la géologie, l'astrologie et l'acupuncture ! »¹⁴.

D'où la devise fondamentale de la musique spectrale : *ce qui intéresse les spectralistes, ce sont les sons, et non les « notes » en tant que leurs symboles « abstraits »*. D'où aussi leur intérêt pour le timbre du son, aussi bien que leur admiration pour les compositeurs comme Giacinto Scelsi, tandis que les noms d'un Boulez ou d'un Stockhausen n'apparaissent, dans les écrits des spectralistes, que de manière très sporadique.

L'œuvre de Michaël Levinas nous offre un exemple frappant d'une telle approche. Dans un essai intitulé « Ponctuation, musique et narrativité », Levinas définit son projet artistique de manière suivante : « Une relation singulière existe entre le mouvement du corps humain (geste instrumental) et la structure ponctuée de la phrase mélodique »¹⁵. Autrement dit, il s'agit, pour Levinas, de chercher, dans ses compositions, une sorte de nœud primordial entre *le corps humain* – représenté, selon ses propres mots, surtout par la vocalité et, plus primordialement encore, par le souffle ou la respiration – et l'instrument de musique, un nœud où la corporéité et le geste instrumental deviennent tellement proches qu'on est pratiquement incapable de les distinguer. Cette relation intime entre l'instrument musical et la corporéité, Levinas la désigne par un terme dont l'inspiration philosophique paraît évidente : il ne s'agit de rien de moins que de chercher une « essence perdue de l'instrumental »¹⁶.

3. Michaël Levinas, lecteur de Proust

Pour ne pas en rester aux spéculations abstraites, tournons vers un exemple musical remarquable qui illustre à merveille les principes esthétiques esquissés plus haut : *Arsis et Thésis* pour la flûte seule. Cette courte composition (de 7 minutes environ) représente une illustration remarquable de la définition levinassienne de l'essence de l'instrumental en tant qu'une sorte de corporéité. Car il ne s'agit pas de jouer la flûte d'une manière traditionnelle (et en utilisant une technique traditionnelle) – il s'agit véritablement de la corporéité matérielle du son de la flûte, qui devient étroitement lié à la modalité peut-être la plus archaïque de l'expression corporelle, à savoir la respiration. Citons encore Levinas : « Dans *Arsis et Thésis*, la

¹⁴ G. Grisey, « La musique: le devenir des sons », [in] D. Cohen-Levinas (dir.), *Vingt-cinq ans de la création musicale contemporaine. L'itinéraire en temps réel*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 298.

¹⁵ M. Levinas, « Ponctuation, musique et narrativité », [in] *Le compositeur trouveur. Écrits et entretiens (1982-2002)*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 159.

¹⁶ *Ibidem*, p. 167. L'accent philosophique de cette proposition semble inspiré par le dialogue que Michaël Levinas a mené, pendant les années, avec son père, le philosophe Emmanuel Levinas.

flûte s'est mise à parler, vraiment parler, à partir du moment où elle a exprimé l'inspiration et l'expiration, et quand le matériau est devenu un souffle, une musique »¹⁷. C'est l'expression corporelle elle-même qui se matérialise ainsi dans le son de la flûte. Pour citer l'analyse brillante d'*Arsis et Thesis*, provenant de la plume du musicologue Costin Cazaban : « Dans cette pièce purement instrumentale, la voix et, partant, le corporel, par l'intermédiaire du souffle, entrent dans la structure même du matériau musical, fusionnent indéfectiblement avec lui. [...] Dans *Arsis et Thesis*, un seul *phraser* soutient et la phrase musicale et la respiration de l'interprète [...] La respiration, comme émanation du corps, devient élément morphologique de l'œuvre »¹⁸.

Ce qui nous intéresse ici, c'est qu'en parlant de sa composition, Michaël Levinas a recours à deux références, l'une autobiographique, l'autre littéraire, qui ont, d'ailleurs, ceci de commun qu'elles évoquent une sorte d'anxiété et la menace de la mort qui s'approche, la mort qui, pourtant, n'a rien de métaphysique et qui se situe directement au niveau de la matérialité même du corps. La première, c'est la maladie de son père, le philosophe Emmanuel Levinas : « [...] c'est l'écoute de sa toux en milieu hospitalier, au moment où l'on pensait qu'il avait un cancer des poumons dans les années soixante-dix, qui m'est revenue sous une forme musicale »¹⁹.

Et la deuxième, c'est justement un passage de la *Recherche* de Proust. Il s'agit, bien sûr, de la scène célèbre de la mort de la grand-mère du narrateur dans le troisième tome de la *Recherche*, *Le côté de Guermantes*. Levinas s'exprime de manière suivante : « Je retrouvais l'évocation proustienne se rappelant le chant respiratoire de l'agonie de sa grand-mère. Une mélodie monte et redescend [...]. Proust croit entendre un mouvement respiratoire qui s'arrête et repart, comme s'il était filtré par une flûte de roseau. Nous sommes là au cœur de la question : la relation entre le vocal (la loi respiratoire de l'instrumentiste), et l'instrumental d'où jaillit la phrase mélodique »²⁰.

Juste avant la fin de sa vie, à la frontière même entre la vie et la mort, la grand-mère du narrateur commence à émettre quelque chose comme un chant qui n'est rien d'autre que la « mélodie » produite par sa respiration, facilitée par le ballon d'oxygène. Le narrateur est bien conscient du fait que cette sonorité est parfaitement inconsciente, mécanique et involontaire – pourtant, il ne peut pas se débarrasser de l'impression que le chant en question est non seulement l'expression d'une certaine joie, mais qu'il est même pourvu d'une qualité « musicale ». C'est comme si la respiration de la grand-mère était véritablement filtrée par une flûte de roseau

¹⁷ M. Levinas, « Prolegomènes », [in] : *Le compositeur trouvère*, op. cit., p. 212.

¹⁸ C. Cazaban, « Michael Levinas ou la quête du concert imaginaire », [in] *Vingt-cinq ans de la création musicale contemporaine*, op. cit., p. 171.

¹⁹ M. Levinas, op. cit., p. 212.

²⁰ *Ibidem*, p. 166.

(l'expression, en fait, est utilisée par Proust lui-même). C'est comme si la respiration, dans la proximité immédiate de la mort, était devenue musique.

Il n'est nullement étonnant que cette extraordinaire représentation littéraire de la liaison étroite entre la respiration, la vocalité et une certaine (fort étrange) dimension musicale ait suscité l'attention de Levinas. Citons donc ce passage, combinant de manière admirable – et typiquement proustienne – des expressions anatomiques et esthétiques :

J'étais sorti un moment de la chambre. Quand je rentraï je me trouvai comme devant un miracle. Accompagnée en sourdine par un murmure incessant, ma grand-mère semblait nous adresser un long chant heureux qui remplissait la chambre, rapide et musical. Je compris bientôt qu'il n'était guère moins inconscient, qu'il était aussi purement mécanique que le râle de tout à l'heure. Peut-être reflétait-il dans une faible mesure quelque bien-être apporté par la morphine. Il résultait surtout, l'air ne passant plus tout à fait de la même façon dans les bronches, 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'élancer de nouveau, de la poitrine allégée, à la poursuite de l'oxygène²¹.

4. Vers une autre esthétique musicale chez Proust

Le passage cité mériterait, bien sûr, un commentaire approfondi. Nous nous limiterons à souligner un fait qui ne nous a sauté aux yeux qu'après avoir rencontré – en lecteur et en auditeur – l'œuvre musicale et théorique de Michaël Levinas. à propos de ce chant de la grand-mère, Proust utilise, à plusieurs reprises, le mot « phrase (musicale) ». Un peu plus loin, les expressions évoquant la musique deviennent encore plus patentes :

Le sifflement de l'oxygène cessa pendant quelques instants. Mais la plainte heureuse de la respiration jaillissait toujours, légère, tourmentée, inachevée, sans cesse recommençante. Par moments, il semblait que tout fût fini, le souffle s'arrêtait, soit par ces mêmes changements d'octaves qu'il y a dans la respiration d'un dormeur, soit par une intermittence naturelle, un effet de l'anesthésie, le progrès de l'asphyxie, quelque défaillance du cœur. [...] Et la phrase interrompue reprenait à un autre diapason, avec le même élan inépuisable²².

Ceci nous permet, croyons-nous, d'esquisser une autre possibilité de réfléchir sur le phénomène musical chez Proust, une possibilité qui nous paraît capitale et sur laquelle nous voudrions conclure. Il est bien évident que dans les phrases que nous

²¹ M. Proust, *Le Côté de Guermantes*, Paris, Librairie générale française, 1992, p. 375.

²² *Ibidem*, p. 379.

venons de citer, les mots choisis par Proust ne sont pas sans évoquer, étrangement et malgré la différence d'accent, les passages sur la phrase de Vinteuil, et étant donné le soin que Proust a toujours pris pour choisir ses expressions, on peut croire qu'il ne s'agit nullement d'un accident. Une question se pose alors : Pourquoi ? Pourquoi choisir des expressions identiques dans des contextes tellement différents ? Et ces contextes sont-ils vraiment aussi différents ? Souvenons-nous que presque toutes les méditations proustiennes sur l'art semblent marquées par le sceau de la mort (mais aussi par l'espoir de la rédemption), qu'ils s'agisse des considérations sur la phrase de la sonate de Vinteuil ou sur certains thèmes de *Tristan* de Wagner qui font que « la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable »²³ ; qu'il s'agisse – si nous quittons le domaine de la musique *stricto sensu* – des méditations exaltées sur la mort de Bergotte dans *La fugitive*, ou bien des réflexions, tout à la fin de la *Recherche*, sur l'œuvre future du narrateur lui-même... N'est-il donc pas possible que même la mort de la grand-mère – qui, de sa vie, n'a produit aucune œuvre d'art – soit ainsi dotée d'une certaine dimension « artistique » (et donc rédemptrice) inscrite, en filigrane, dans des expressions dont elle est décrite ?

On pourrait aller plus loin encore et envisager, à partir de cette perspective, une relecture de la *Recherche* dans son entier. Car si nous voulions prendre une autre voie, il serait peut-être possible de réfléchir, à propos du texte de Proust, sur certains phénomènes musicaux ou bien quasi-musicaux dont l'examen nous mènerait bien au-delà de l'esthétique musicale explicite de Proust, telle qu'elle a été thématifiée par Nattiez et d'autres. Les phénomènes musicaux en question, caractérisés par la sonorité corporelle plutôt que par la « musicalité » *stricto sensu*, se situeraient, pour ainsi dire, en dehors de la musique au sens traditionnel. Chez Proust, leur importance ne saurait être sous-estimée ; ils sont omniprésents dans la *Recherche* et mériteraient sans doute une étude approfondie. Notons, pour ne donner qu'un exemple, que la voix et sa corporéité, son intonation, sa « musicalité », sa qualité matérielle, son rythme, son « grain », pour reprendre l'expression de Roland Barthes, se trouve mentionnée – à part le goût et le toucher – par Proust en tant que véhicule potentiel de la mémoire involontaire :

Mais qu'une sensation d'une année d'autrefois – comme ces instruments de musique enregistreurs qui gardent le son et le style des différents artistes qui en jouèrent – permette à notre mémoire de nous faire entendre ce nom avec le timbre particulier qu'il avait alors pour notre oreille, et ce nom en apparence non changé, nous sentons la distance qui sépare l'un de l'autre les rêves que signifèrent successivement pour nous ses syllabes identiques. Pour un instant, du ramage réentendu qu'il avait un tel printemps ancien, nous pouvons tirer, comme des petits tubes dont on se sert pour peindre, la nuance juste, oubliée, mystérieuse et fraîche des jours que nous avions cru nous rappeler, quand, comme les mauvais peintres, nous donnions à tout notre passé étendu sur une même toile les tons conventionnels et tous pareils de la mémoire volontaire²⁴.

²³ *Ibidem*, p. 485.

²⁴ *Ibidem*, pp. 31-32.

Il est évident que le projet d'une telle relecture de la *Recherche du temps perdu* dépasse de loin le cadre du présent texte. Nous n'avons voulu que mentionner, de manière très provisoire, certaines questions soulevées, à propos de Proust, par une petite composition musicale qui s'inspire, selon le dit de son auteur, d'un passage de la *Recherche*, mais qui s'avère capable, nous semble-t-il, de jeter en même temps une lumière nouvelle sur la lecture de cette œuvre en tant que telle. Non seulement s'agit-il d'un bel exemple de ce que Freud a jadis appelé l'après-coup, la *Nachträglichkeit* ; c'est aussi une belle preuve que l'œuvre de Proust ne cesse pas – et ne cessera jamais – de nous poser des questions nouvelles, même là où on s'y attend le moins.