

Du quatuor au septuor dans *À la recherche du temps perdu* : métamorphoses musicales et littéraires chez Proust

Thanh-Vân Ton That

Résumé

L'article analyse la valeur comique et mondaine puis le développement du quatuor métamorphosé en septuor, modèle de création qui permet avec la question de la reprise et de la réception de l'œuvre, qu'elle soit musicale ou littéraire, de mettre en abyme l'éducation sentimentale. Se pose alors la question de l'inspiration et de la postérité à travers ce parallélisme et cette métaphore filée.

§I

Parfois éclipsé par la sonate dont « la petite phrase » est devenue pour Swann et Odette comme « l'air national de leur amour », ensuite par le septuor de Vinteuil, le quatuor hante de manière intermittente l'univers de Proust. Si l'on cherche les modèles musicaux¹ d'un roman qui ne se limite pas à un roman à clefs avec des artistes reconnaissables, qu'ils soient peintres, compositeurs ou écrivains, on évoquera les *quatuors* de

¹Voir Anne Penesco, *Proust et le violon intérieur*, Paris, éditions du Cerf, 2011, p. 113.

Saint-Saëns², Debussy (*quatuor à cordes*, 1893), Franck (*quatuor à cordes en ré majeur*, 1889-1890), d'Indy (trois *quatuors à cordes*, un *quatuor avec piano*), Mendelssohn (auteur de sept *quatuors*, dont le cycle des trois *quatuors à cordes*, *opus 44*), Fauré (*quatuor en ut mineur*, *opus 15*) et de Beethoven³ (*quatuor n° 15*) ; ce dernier apparaît comme un double de l'écrivain par rapport à la problématique des œuvres ultimes et inachevées. D'ailleurs dans *Jean Santeuil*, la petite phrase illustrant l'amour du couple formé par Jean et Françoise est celle « de la sonate de Saint-Saëns que presque chaque soir au temps de leur bonheur il lui demandait et qu'elle lui jouait sans fin⁴ ».

§2 Les spécialistes de musique classique et en particulier de musique de chambre considèrent que les quatuors – interprétés par quatre solistes, avec ou sans accompagnement – sont souvent des « sonates en quatuor », des « sonates à quatre ». La sonate et le quatuor correspondent à la forme primitive, autrement dit au brouillon, à l'esquisse du septuor et de fait, ont une dimension d'inachèvement et d'imperfection. C'est pourquoi on peut les rapprocher du développement de la *Recherche*, entre le diptyque (Temps perdu/ Temps retrouvé) puis le triptyque (*Du côté de chez Swann / Le Côté de Guermantes / Le Temps retrouvé*) du projet initial puis les sept parties envisagées. Il ne s'agit pas de retrouver des clefs musicales et des équivalents fictifs du ou des quatuors, mais les liens du quatuor avec la sonate et le septuor.

§3 Nous nous interrogerons sur la valeur comique et le développement du quatuor, forme musicale rêvée et modèle de création qui permet à travers la question de la reprise et de la réception, de mettre en abyme éducation musicale et sentimentale puis de réfléchir à la question de l'inspiration et de la postérité de l'œuvre à travers cette métaphore musicale.

Malentendu musical et mondanité comique autour d'un quatuor

§4 Un quatuor est mentionné à l'ouverture de la *Recherche*, dès la troisième phrase : « il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la

²*Sonate en ré mineur*, *opus 75*, pour piano et violon, créée en 1885 avec Martin-Pierre Marsick, entendue lors d'une soirée chez Madeleine Lemaire en compagnie de Reynaldo Hahn. Le thème de l'allegro initial serait le modèle de « la petite phrase de Vinteuil ». Pourtant dans une lettre à Jacques de Lacretelle (20 avril 1918), les souvenirs de Proust semblent mitigés : « 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 commencer par la fin), dans la soirée Sainte-Euverte, la phrase charmante mais enfin médiocre d'une Sonate pour piano et violon de Saint-Saëns, musicien que je n'aime pas. »

³Anne Penesco (*op. cit.*, p. 70) rappelle le rôle du Quatuor Capet dans la diffusion de ces quatuors.

⁴Marcel Proust, *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours* [1971], « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1986, p. 816.

rivalité de François I^{er} et de Charles Quint⁵ ». Dans cette liste hétéroclite presque surréaliste, seuls l'église et le quatuor seront exploités ultérieurement. Il y a un lien entre ce quatuor onirique et un quatuor métaphorique structurant le texte à venir. On remarquera les deux orthographes de « quatuor » et de « catleya », avec un ou deux « t », indice d'appropriation terminologique⁶.

§5

Proust a le pressentiment du malentendu qui attend l'accueil de son œuvre, comme ceux dont ont été victimes les compositeurs de quatuors. Le quatuor qui semble démodé à une certaine époque, sera à la pointe de la modernité, par un revirement inopiné dû aux effets de mode, alors que pour certains il n'est plus viable, tel un genre préhistorique disparu ou fossilisé⁷. Aristocrates et bourgeois semblent partager, du moins étaler les mêmes goûts musicaux. On relève des antithèses inattendues et anachroniques dans la dénonciation d'une sacralisation et du détournement mondain dans la réception de l'œuvre musicale dégradée par l'hystérie qu'elle suscite, à l'instar de l'engouement pour Wagner : « comme si au lieu de danser le boston elle [la princesse de Guermantes] avait plutôt écouté un sacro-saint quatuor de Beethoven dont elle eût craint de troubler les sublimes accents [...] »⁸. » De l'incongruité anachronique entre le boston et Beethoven au comique, il n'y a qu'un pas, notamment dans les scènes mondaines parodiques des soirées musicales de Mme Verdurin : elle « écoutait les quatuors de Beethoven pour montrer à la fois qu'elle les considérait comme une prière et pour ne pas laisser voir qu'elle dormait⁹. » Le quatuor est contaminé par l'attitude ridicule du personnage grotesque mais tous deux seront réévalués par la suite de même que Mme Verdurin d'*Un amour de Swann* semble n'avoir rien à voir avec la princesse de Guermantes du *Temps retrouvé*.

§6

Les quatuors devenus à la mode en tant que genre musical chez les aristocrates aussi bien que dans les salons de la bourgeoisie montante, sont devenus l'objet d'une hypocrite vénération et une source héroï-comique présentée sur le mode médical et hyperbolique. Il s'agit d'une comparaison farfelue, celle d'une drogue, d'une ivresse musicale, bien éloignée de la gravité religieuse de l'écoute fervente :

[...] la Patronne, tout en faisant semblant de n'avoir rien entendu et en conservant à son beau regard, cerné par l'habitude de Debussy plus que n'aurait fait celle de la

⁵M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 volumes, 1987-1990. Toutes les citations renverront à cette édition, p. 3.

⁶Cf. « Ver meer » au lieu de « Vermeer », exemple d'appropriation et de déformation onomastique.

⁷J.-J. Nattiez, « Le quatuor à cordes : un genre dépassé ? », *Circuit : Musiques contemporaines*, II n°2, 2000, p. 73-76.

⁸T. III, *Sodome et Gomorrhe*, p. 39.

⁹*Ibid.*, p. 346.

cocaïne, l'air exténué que lui donnaient les seules ivresses de la musique, n'en roulait pas moins, sous son front magnifique, bombé par tant de quatuors et les migraines consécutives, des pensées qui n'étaient pas exclusivement polyphoniques [...] ¹⁰.

§7 Proust récupère les indices de la physiognomonie balzacienne dans la description des ravages d'une maladie musicale et le « front magnifique, bombé par tant de quatuors » rappelle les bosses repérées par les phrénologues. La passion pour les quatuors est aussi nocive qu'une manie ou qu'une tumeur au cerveau.

§8 Sans dérive idolâtre ni pathologique, confondant les signes de l'art avec ceux de la mondanité, d'autres utilisent la musique comme un appât et se piquent d'avoir un quatuor qui sort de l'ordinaire (suavité de la slavité du quatuor « tchèque » dans la citation suivante) sans auteur mentionné. En effet, c'est le genre musical et ses interprètes exotiques qui l'emportent sur l'originalité du compositeur et qui sont censés attirer du beau monde. En effet, le format réduit permet aux simples particuliers d'avoir leur propre musique de chambre et donc leur concert privé dans le microcosme d'un salon parisien, sans avoir à se déplacer¹¹ :

Au-dessus du nom contesté de Montmorency il y avait cette aimable invitation : *Mon cousin faites-moi la grâce de penser à moi vendredi prochain à 9 h. 1/2*. Au-dessous étaient écrits ces deux mots moins gracieux : *Quatuor Tchèque*. [...] J'aime bien Eliane : aussi je ne lui en voulus pas, je me contentai de ne pas tenir compte des mots étranges et déplacés de *quatuor tchèque* et comme je suis un homme d'ordre je mis au-dessus de ma cheminée l'invitation de penser à Madame de Montmorency le vendredi à neuf heures et demie¹².

§9 Le « quatuor tchèque » vaut plus comme signifiant (ce n'est pas la musique qui est tchèque mais les interprètes) avec la touche exotique de l'adjectif, formule publicitaire prisée par les mondains de Paris, bien que « ces deux mots [soient] moins gracieux » car écorchant peut-être la langue française. Le quatuor qui est neutre se décline selon les pays, de même qu'on parle des « Ballets russes ». Proust évoque moins de fervents mélomanes que des snobs en quête de reconnaissance et considérant l'art non comme une fin mais comme un moyen de briller en société.

¹⁰T. III, *La Prisonnière*, p. 734.

¹¹Si on ne va pas au quatuor c'est le quatuor qui vient à vous... La bosse du front de Mme Verdurin cacherait-elle *Le Bossu* de Paul Féval ou est-elle un rappel des « vertèbres » au milieu des faux cheveux de tante Léonie (t. I, *Du côté de chez Swann*, p. 51-52) ?

¹²*Ibid.*, p. 771.

Le quatuor : une leçon de musique et de beauté

§10

Comme l'affaire Dreyfus qui n'est pas évoquée directement (alors qu'elle est présentée de manière plus développée dans un ensemble de fragments dans *Jean Santeuil*) mais de manière oblique, réfractée à travers les opinions, les discours et les points de vue des personnages, le quatuor n'est pas décrit dans la perspective d'un exercice de style reposant sur la tradition de l'*ekphrasis*. Malgré la mise en scène comique et outrée, c'est plus généralement et plus sérieusement la question de la sensibilité musicale et de la réception de l'œuvre d'art qui est posée :

Ils sont plus exaltés à propos des œuvres d'art que les véritables artistes, car leur exaltation n'étant pas pour eux l'objet d'un dur labeur d'approfondissement, elle se répand au dehors, échauffe leurs conversations, empourpre leur visage ; ils croient accomplir un acte, en hurlant à se casser la voix : « Bravo, bravo », après l'exécution d'une œuvre qu'ils aiment. Mais ces manifestations ne les forcent pas à éclaircir la nature de leur amour, ils ne la connaissent pas. Cependant celui-ci inutilisé, reflue même sur leurs conversations les plus calmes, leur fait faire de grands gestes, des grimaces, des hochements de tête quand ils parlent d'art¹³.

§11

De même que les snobs et les mondains détournent et rabaissent l'œuvre musicale réduite à sa valeur mercantile, devenue un lien, voire un piège social, de même le mauvais amateur de musique apparaît comme un double du mauvais lecteur. Ils cherchent une consommation à haute dose, préfèrent la quantité à la qualité, se contentant de rester à la surface des choses. Éternellement insatisfaits, ils sont pris dans l'engrenage d'un comique de répétition fortement théâtralisé :

Et en effet comme ils n'assimilent pas ce qui dans l'art est vraiment nourricier, ils ont tout le temps besoin de joies artistiques, en proie à une boulimie qui ne les rassasie jamais. Ils vont donc applaudir longtemps de suite la même œuvre, croyant de plus que leur présence réalise un devoir, un acte, comme d'autres personnes la leur à une séance d'un Conseil d'Administration, à un enterrement¹⁴.

§12

Sur le mode burlesque, on retrouve les échos de « Mondanité et mélomanie de Boulevard et Pécuchet », texte de jeunesse des *Plaisirs et les jours* :

« J'ai été à un concert où on jouait une musique qui, je vous avouerai, ne m'emballait pas. On commence alors le quatuor. Ah ! mais, nom d'une pipe ! ça change

¹³T. IV, *Le Temps retrouvé*, p. 470.

¹⁴*Ibid.*, p. 471.

(la figure de l'amateur à ce moment-là exprime une inquiétude anxieuse comme s'il pensait : « mais je vois des étincelles, ça sent le roussi, il y a le feu »). Tonnerre de Dieu, ce que j'entends là c'est exaspérant, c'est mal écrit, mais c'est épastrouillant, ce n'est pas l'œuvre de tout le monde ». [...] « Et, mon vieux, ajoute l'amateur en vous prenant par le bras, moi c'est la huitième fois que je l'entends, et je vous jure bien que ce n'est pas la dernière »¹⁵.

§13 L'amateur, au sens péjoratif du terme (celui qui n'est ni un érudit ni un professionnel) s'exprime de manière triviale et familière pour faire part de son émotion musicale sans pédantisme. Derrière le comique verbal transparissent un plaisir décuplé ou presque (« c'est la huitième fois que je l'entends ») et une admiration sincères. En appliquant au domaine littéraire ce jugement d'un mélomane, on croit deviner une autocritique de l'apprenti écrivain en quête d'originalité et de reconnaissance : « ce que j'entends là c'est exaspérant, c'est mal écrit, mais c'est épastrouillant, ce n'est pas l'œuvre de tout le monde ».

§14 Pourtant c'est une étape dans l'apprentissage de l'écoute musicale, la préhistoire de l'évolution esthétique, la comparaison avec les espèces et la technologie ayant une valeur de distorsion comique en raison du mélange des genres :

Encore si risibles que soient ces amateurs, ils ne sont pas tout à fait à dédaigner. Ils sont les premiers essais de la nature qui veut créer l'artiste, aussi informes, aussi peu viables que ces premiers animaux qui précèdent les espèces actuelles et qui n'étaient pas constituées pour durer. Ces amateurs velléitaires et stériles doivent nous toucher comme ces premiers appareils qui ne purent quitter la terre mais où résidait non encore le moyen secret et qui restait à découvrir, mais le désir du vol¹⁶.

§15 Proust joue avec ses doubles, d'une part le tandem compositeur/écrivain, d'autre part la figure du mélomane et du dandy (Charlus), sans oublier la troisième fonction, celle de l'« interprète », ce qui se conçoit plus en musique qu'en littérature - sauf si on envisage des lectures ou des mises en scène des textes, comme celles de la Berma :

Il [Charlus] avait eu envie de réentendre certains quatuors de Beethoven (car avec toutes ses idées saugrenues il est loin d'être bête, et est fort doué) et avait fait venir des artistes pour les jouer chaque semaine, pour lui et quelques amis. La grande élégance fut cette année-là de donner des réunions peu nombreuses où on entendait de la musique de chambre¹⁷.

¹⁵ *Ibid.*, p. 470-471.

¹⁶ *Ibid.*, p. 471.

¹⁷ T. II, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 110.

§16

On sait que l'écrivain insomniaque a fait venir en pleine nuit le Quatuor Poulet en 1916, en se présentant lui-même au 2ter, rue Herran, vers 23 heures chez les Poulet, déclarant qu'il avait dîné ce soir-là avec la Princesse Ghika et qu'il désirait entendre jouer le quatuor de César Franck. On fit venir les trois solistes, Victor Gentil (2e violon), Louis Ruysen (violoncelle) et Amable Massis (alto) qui jouèrent près de l'écrivain allongé sur un sofa. Une leçon de musique, plus précisément d'interprétation est donnée par le professeur de beauté Charlus (avatar romanesque de Robert de Montesquiou) :

Vous avez joué l'autre jour la transcription au piano du XV^e quatuor, ce qui est déjà absurde parce que rien n'est moins pianistique. Elle est faite pour les gens à qui les cordes trop tendues du glorieux Sourd font mal aux oreilles. Or c'est justement ce mysticisme presque aigre qui est divin. En tous cas vous l'avez très mal joué en changeant tous les mouvements. Il faut jouer ça comme si vous le composiez : le jeune Morel, affligé d'une surdité momentanée et d'un génie inexistant, reste un instant immobile. Puis pris du délire sacré il joue, il compose les premières mesures. Alors épuisé par un pareil effort d'entrance, il s'affaisse, laissant tomber la jolie mèche pour plaire à Mme Verdurin, et de plus, il prend ainsi le temps de refaire la prodigieuse quantité de substance grise qu'il a prélevée pour l'objectivation pythique. Alors ayant retrouvé ses forces, saisi d'une inspiration nouvelle et suréminente, il s'élance vers la sublime phrase intarissable que le virtuose berlinois (nous croyons que M. de Charlus désignait ainsi Mendelssohn) devait infatigablement imiter. C'est de cette façon, seule vraiment transcendante et animatrice, que je vous ferai jouer à Paris¹⁸.

§17

L'amateur confond composition et interprétation en mettant sur le même plan Morel et Beethoven dans un même élan mimétique (« glorieux Sourd », « surdité momentanée ») et sacralisateur (« mysticisme », « divin », « délire sacré », « entrance », « transcendance »). L'interprétation est une réactualisation de la création et le décryptage d'un mystère musical (« objectivation pythique »). Peut-on la rapprocher de la lecture et de l'analyse littéraires ?

Musique et livre à venir ou la métaphore de « la petite phrase

§18

On se souvient du début de la *Recherche* qui s'ouvre sur un rêve mystérieux et sur l'identification du Narrateur avec les objets de son rêve : « il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor et la rivalité de François I^{er} de Charles V¹⁹ ». On en déduit que le Narrateur est en train de lire un livre d'architecture, de musique ou d'histoire, en tout cas un ouvrage fort éloigné de la littérature. Il

¹⁸T. III, *Sodome et Gomorrhe*, p. 398.

¹⁹T. I, *Du côté de chez Swann*, p. 3.

ne s'agit pas de bovarysme mais de « proustisme » aigu (puisque « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature²⁰ ») avec cette (con)fusion entre le sujet et son objet, de même que métonymiquement l'écrivain et son œuvre font corps. Tous les ingrédients du livre à venir sont présents : l'architecture du livre-cathédrale (« une église »), la structure musicale fondée sur l'amplification et le *leitmotiv* (« un quatuor » préfigurant la sonate puis le septuor de Vinteuil), la dimension historique (« la rivalité de François I^{er} de Charles V »). Comme un Petit Poucet, sans en avoir l'air, le Narrateur pose les jalons d'une lecture rétrospectivement éclairante quand on aboutit au septuor de Vinteuil (qui fait écho aux sept parties de la *Recherche*) et qu'on revient au quatuor anonyme de l'ouverture.

§19

Le succès différé des quatuors de Beethoven sert de mise en abyme pour la *Recherche* et les pressentiments justifiés de son auteur. Marcel Proust explique ainsi l'écho tardif des derniers quatuors de Beethoven en s'interrogeant sur la réception des contemporains, qui est moins un effet de décalage temporel que de visée de l'auteur se projetant dans l'avenir de son œuvre :

Ce qui est cause qu'une œuvre de génie est difficilement admirée tout de suite, c'est que celui qui l'a écrite est extraordinaire, que peu de gens lui ressemblent. C'est son œuvre elle-même qui, en fécondant les rares esprits capables de la comprendre, les fera croître et multiplier. Ce sont les quatuors de Beethoven (les quatuors XII, XIII, XIV et XV) qui ont mis cinquante ans à faire naître, à grossir le public des quatuors de Beethoven, réalisant ainsi comme tous les chefs-d'œuvre un progrès sinon dans la valeur des artistes, du moins dans la société des esprits, largement composée aujourd'hui de ce qui était introuvable quand le chef-d'œuvre parut, c'est-à-dire d'être capables de l'aimer. Ce que l'on appelle la postérité, c'est la postérité de l'œuvre. Il faut que l'œuvre crée elle-même sa postérité. Si donc l'œuvre était tenue en réserve, n'était connue que de la postérité, celle-ci, pour cette œuvre ne serait pas la postérité, mais une assemblée de contemporains ayant simplement vécu cinquante ans plus tard. Aussi faut-il que l'artiste — et c'est ce qu'avait fait Vinteuil — s'il veut que son œuvre puisse suivre sa route, la lance, là où il y a assez de profondeur, en plein et lointain avenir²¹.

§20

On retrouve ici la métaphore de la profondeur caractérisant la mémoire involontaire :

Puis une deuxième fois, je fais le vide devant lui, je remets en face de lui la saveur encore récente de cette première gorgée et je sens tressaillir en moi quelque chose

²⁰T. IV, *Le Temps retrouvé*, p. 474.

²¹T. I, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 522.

qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancre, à une grande profondeur ; je ne sais ce que c'est, mais cela monte lentement ; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées²².

§21

Proust a-t-il une pensée de derrière la tête (Beethoven, c'est lui...) ? Selon un principe d'enchaînement successif et de récupération des œuvres antérieures, l'œuvre de la maturité englobant les productions primitives, la sonate de Vinteuil est au septuor ce que *Les Plaisirs et les jours* sont à la *Recherche* : « de timides essais, délicieux mais bien frêles, auprès du chef-d'œuvre triomphal et complet qui m'était en ce moment révélé²³ ». Pourtant les premières créations semblent n'avoir de valeur que par rapport à ce qui suit, apparaissant « comme tellement banales qu'on ne pouvait pas comprendre comment elles avaient pu exciter tant d'admiration²⁴ ». Lirait-on *Les Plaisirs et les jours* ou *Jean Santeuil* si Proust n'avait pas publié la *Recherche* ?

§22

Une équivalence se dessine entre création littéraire et composition musicale autour de « phrases ». « Ces phrases types, [...] les mêmes dans la sonate, dans le septuor, dans les autres œuvres, ce serait par exemple, si vous voulez, chez Barbey d'Aurevilly, une réalité cachée révélée par une trace matérielle [...], ces phrases mystérieuses qui hantent certains quatuors et ce « concert » de Vinteuil²⁵ ». Ce parallèle est illustré par la structure du quatuor et le principe de récurrence littéraire et de reprise musicale à l'instar des *leitmotive* balzaciens et wagnériens (« Puis cette phrase se défit, se transforma, comme faisait la petite phrase de la sonate, et devint le mystérieux appel du début²⁶. »), l'éternel retour espéré devenant promesse de résurrection comme pour les souvenirs : « Cependant le septuor qui avait recommencé avançait vers sa fin ; à plusieurs reprises telle ou telle phrase de la sonate revenait, mais chaque fois changée, sur un rythme, un accompagnement différents, la même et pourtant autre, comme renaissent les choses dans la vie²⁷ ».

§23

Comparées à des « fées », des « dryades », des « divinités familières²⁸ », (la ou) les phrases constituent le point de départ d'un exercice d'*ekphrasis* synesthésique : « Sans doute le rougeoyant septuor différait singulièrement de la blanche sonate », une autre phrase de la sonate « baign[e] dans le brouillard violet qui s'élevait surtout dans la der-

²²T. I, *Du côté de chez Swann*, p. 44.

²³T. III, *La Prisonnière*, p. 756.

²⁴*Ibid.*, p. 767.

²⁵*Ibid.*, p. 877, p. 883.

²⁶*Ibid.*, p. 764.

²⁷*Ibid.*, p. 763.

²⁸*Ibid.*, p. 763.

nière partie de l'œuvre de Vinteuil²⁹ ». La personnification familiale rappelle le pieux travail de la fille de Vinteuil sur les partitions de son père défunt (« je fus caressé au passage par une tendre phrase familiale et domestique du septuor³⁰. »); les phrases musicales sont associées à des figures féminines - telle Albertine jouant du pianola et comparée à Sainte Cécile - voire à de désirables jeunes filles semblables à celles de Balbec s'ébattant sur la plage ou jouant au furet (c'est nous qui soulignons), si bien que le lecteur découvre à travers les phrases musicales de vivantes allégories du désir, du moins une série de personnifications féminines avec l'ébauche d'un portrait physique et moral :

[...] même quand il introduisait quelque part une *danse*, elle restait *captive* dans une opale ; j'aperçus une autre phrase de la sonate, restant si lointaine encore que je la reconnaissais à peine ; hésitante, elle s'approcha, disparut comme *effarouchée*, puis revint, *s'enlaca* à d'autres, venues, comme je le sus plus tard, d'autres œuvres, en appela d'autres qui devenaient à leur tour *attirantes* et *persuasives*, aussitôt qu'elles étaient *apprivoisées*, et entraient dans la *ronde* [...]. Puis elles s'éloignèrent, sauf une que je vis repasser jusqu'à cinq et six fois, sans que je pusse apercevoir son *visage*, mais si *caressante*, si différente – comme sans doute la petite phrase de la sonate pour Swann – de ce qu'aucune *femme* m'avait jamais fait *désirer*, que cette phrase-là qui m'offrait d'une *voix si douce*, un bonheur qu'il eût vraiment valu la peine d'obtenir, c'est peut-être – cette *créature* invisible dont je ne connaissais pas le langage et que je comprenais si bien – la seule *Inconnue* qu'il m'ait été jamais donnée de *rencontrer*³¹.

§24 Proust pastiche le mélomane en herbe ou le critique d'art en reprenant des éléments du jargon musical :

§25 [...] dans le septuor de Vinteuil, la ressemblance entre le thème de l'adagio et celui du dernier morceau, qui est bâti sur le même thème-clef que le premier mais tellement transformé par les différences de tonalité, de mesure, que le public profane s'il ouvre un ouvrage sur Vinteuil, est étonné de voir qu'ils sont bâtis tous trois sur les quatre mêmes notes, quatre notes qu'il peut d'ailleurs jouer d'un doigt au piano sans retrouver aucun des trois morceaux³².

§26 La réminiscence est à la fois musicale et métonymiquement amoureuse puisque non seulement le septuor est interprété par Charlie Morel, le protégé de Charlus (« Plusieurs

²⁹ *Ibid.*, p. 759, p. 764.

³⁰ *Ibid.*, p. 757.

³¹ *Ibid.*, p. 764.

³² *Ibid.*, p. 901-902.

d'entre elles engagèrent sur place Charlie pour des soirs où il viendrait jouer le septuor de Vinteuil³³ », mais les amours de Swann puis celles du Narrateur pour Gilberte, puis la duchesse de Guermantes, ne sont que des répétitions, les préfigurations de sa douloureuse passion pour Albertine, comme le soulignent les métaphores filées :

[...] si je considérais maintenant, non plus mon amour pour Albertine, mais toute ma vie, mes autres amours eux aussi n'y avaient été que de minces et timides essais, des appels, qui préparaient ce plus vaste amour : l'amour pour Albertine³⁴.
À l'aide de Gilberte j'aurais pu aussi peu me figurer Albertine et que je l'aimerais, que le souvenir de la sonate de Vinteuil ne m'eût permis de me figurer son septuor³⁵.

§27 Pas d'« intersentimentalité » (entre Gilbert et Albertine) ni d'« intermusicalité » entre la sonate et le septuor de Vinteuil. L'amour pour une – puis plusieurs – femmes se développe dans le temps, quantitativement métaphorisé (« de minces et timides essais, des appels, qui préparaient ce plus vaste amour : l'amour d'Albertine ») comme un motif et un morceau de musique malgré le phénomène d'oubli d'un sentiment à l'autre, d'un morceau à l'autre (« le souvenir de la sonate de Vinteuil » / « me figurer son septuor »).

§28 La *Recherche* présente le portrait de l'écrivain en compositeur et son double le plus fidèle. En effet le compositeur Vinteuil est paradoxalement plus proche de Proust que l'écrivain Bergotte. Le septuor fait écho aux sept parties de la *Recherche* mais rappelons que seulement quatre volumes paraissent du vivant de l'auteur (*Du côté de chez Swann*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Le Côté de Guermantes*, *Sodome et Gomorrhe*). Pour Marie Miguet-Ollagnier, « c'est cette forme du quatuor mythique qui sous-tend le groupe des quatre personnages n'ayant qu'un rapport très lointain avec la trame principale : Mlle Marie Gineste et Mlle Céleste Albaret [...] et leurs deux frères³⁶ ». Il reste à explorer les quatuors féminins de l'éducation sentimentale : Gilberte, Albertine / Odette, duchesse de Guermantes ainsi que les couples en miroir (Swann et Odette puis le Narrateur et Albertine).

§29 Nous avons vu que les phrases musicales personnifiées du septuor s'apparentaient au cortège des jeunes filles en fleurs de Balbec. Entre la sonate et le septuor qui constitue une sorte d'absolu musical, le quatuor récurrent et discret (les intermittences du quatuor ?)

³³*Ibid.*, p. 777-778.

³⁴*Ibid.*, p. 757.

³⁵T. IV, *Le Temps retrouvé*, p. 84.

³⁶Marie Miguet-Ollagnier, *Mythologie de Marcel Proust*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1982, p. 206.

renvoie au travail souterrain de croissance végétale de la *Recherche* qui revient sur ses propres traces par développements à la fois linéaires et concentriques, pour retomber sur ses pieds, malgré l'image finale et vertigineuse des échasses du Temps.

Quelques mots à propos de : Thanh-Vân Ton That

Université Paris-Est Créteil

Thanh-Vân TON THAT est Professeure de littérature francophone et comparée à l'université Paris-Est Créteil. Elle a publié une édition critique des *Pas effacés* de Robert de Montesquiou et l'œuvre poétique complète d'Anna de Noailles (éditions du Sandre, 2007, 2013), des traductions (de Gogol, Tchekhov) et des essais : *Proust ou l'écriture prisonnière*, *Le Ravissement de Lol V. Stein : un roman de la folie amoureuse* (éditions du temps, 2000, 2005), *Léon Cladel et l'écriture de la Commune* (L'Harmattan, 2007). Les travaux en cours portent sur la francophonie dans les domaines vietnamien et russe.

Pour citer cet article

Thanh-Vân Ton That, « Du quatuor au septuor dans *À la recherche du temps perdu* : métamorphoses musicales et littéraires chez Proust », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Quatuor, littérature et cinéma » n° 18, printemps 2018, mis à jour le : 02/07/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/310>.