

Le Quatuor de Durrell, un roman « saturé de temps ». Promesses et mirages d'une polyphonie alexandrine

Eve de Dampierre-Noiray

Résumé

Cet article propose d'explorer les spécificités formelles engendrées par le choix du modèle du quatuor par Lawrence Durrell, pour son roman *Le Quatuor d'Alexandrie* paru entre 1957 et 1962. Au-delà d'un schéma rythmique ou musical idéal, permettant de transcrire la répétition et la durée (celles d'un temps saisonnier mais aussi de guerre), ce parti-pris d'écrire un quatuor semble amené à dépasser ses modèles. La polyphonie et le plurilinguisme qu'il rend manifestes ne peuvent en effet être indépendants d'une réflexion constante sur la subjectivité narrative, qui tend à remettre en cause, au moment où il s'écrit, ce roman d'Alexandrie.

§I

Dans une lettre écrite de Chypre à son ami Henry Miller, plusieurs années après avoir quitté l'Égypte, Lawrence Durrell parle d'un « nouveau manuscrit, "Justine", un roman sur Alexandrie à 4 dimensions », qu'il souhaite « compact et très court, comme un drôle

d'animal plongé dans le formol¹ ». Ce projet d'un roman alexandrin l'occupait déjà depuis 1945, date à laquelle il s'était lancé dans *The Book of the Dead*, titre provisoire de ce qui deviendrait *The Alexandria Quartet*². Tel qu'il le présente alors, ce roman semble tiraillé entre deux modèles antithétiques : la brièveté souhaitée, celle d'un livre dont Durrell dit aussi que « tout est déjà écrit dans [s]a tête », et le « continuum de mots », image qu'il emploiera pour définir l'ensemble du *Quatuor* au moment de sa parution en un seul volume. Cette tension entre une immédiateté idéale et une linéarité ouverte, celle d'une série romanesque qui tend vers l'inachevé, semble être rendue possible par la forme musicale que Durrell a voulu donner à ce millier de pages inspirées de la ville d'Égypte.

§2

Le succès du roman, dès la parution de *Justine* en 1957, a peut-être éludé la question de ses rapports, notamment structurels, avec la musique comme réalité et comme image. *Le Quatuor d'Alexandrie* fut perçu comme l'incarnation d'une Égypte cosmopolite qui avait soudain disparu ; le livre devint lui-même un objet de fascination et de nostalgie dont témoignent d'autres récits d'inspiration alexandrine, et plus récemment les nombreux hommages parus à l'occasion du centenaire de Durrell. Certes, la musique a toujours inspiré les commentateurs du *Quatuor*, qu'ils proposent d'en relever les motifs musicaux, à la manière de la symphonie alexandrine que la légende associe à la défaite Antoine³, ou d'y voir une « rhapsodie » dont les « quatre voix, [...] paradoxalement, devront rester quatre, tout en ne faisant qu'une⁴ ». La structure quadripartite, quant à elle, intéressa autant pour la fonction métonymique de chacun des volumes, qui renferme à lui seul l'univers entier du *Quatuor*, que pour les échos entre ces récits frères, fratrie qu'on ne saurait diviser. « Ce groupe de quatre romans, rappelle Durrell en 1962, forme un tout et doit être jugé comme tel⁵ ». La question des possibilités romanesques offertes par le modèle musical reste toutefois ouverte. Si le *Quatuor d'Alexandrie* est un

¹ « [...] a new MSS "Justine" [...] – a novel about Alexandria – 4 dimensional. I'm struggling to keep it taut and very short, like some strange animal suspended in a solution. », lettre à H. Miller, 24/10/1953 dans *The Durrell-Miller Letters*, 1935-1980, Londres, Faber&Faber, 1988, p. 272.

²L. Durrell, *The Alexandria Quartet*, Londres, Faber&Faber, 1962, rééd. 1968. La numérotation renvoie à cette édition, notée *AQ*, suivie de celle de la traduction française de R. Giroux, parfois modifiée (L. Durrell, *Le Quatuor d'Alexandrie*, Buchet-Chastel, coll. « La Pochothèque », 1962).

³Voir l'examen des motifs musicaux qui accompagnent les entrées et sorties des personnages du *Quatuor* dans J. Pinchin, *Alexandria Still, Forster, Durrell, and Cavafis*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

⁴C. Savinel, « *Le Quatuor d'Alexandrie*, masque et rhapsodie » dans L. Durrell, *Le Quatuor d'Alexandrie*, op. cit., p. 1009.

⁵« This group of four novels is intended to be read as a single work [...]. », *AQ*, p. 9/19.

roman à quatre voix, chacune des parties (*Justine, Balthazar, Mountolive, Clea*) portant le nom du personnage dont la subjectivité a influencé le récit, l'étude de cette polyphonie nous invite à interroger simultanément l'architecture et la mélodie, autrement dit à nous pencher à la fois sur la formation quatuor et sur la musique qui en émane.

§3

Comment est-il donné au lecteur de Durrell, un lecteur semblable à celui que J.-L. Backès, dans l'avant-propos de *Musique et littérature*, décrivait comme « quelqu'un qui possède une honnête culture littéraire, qui aime la musique et estime n'y rien connaître⁶ », de percevoir la musique du *Quatuor d'Alexandrie* ? Ce modèle musical a-t-il une nécessité ? Qu'apporte-t-il à celui plus neutre de la tétralogie ou du quadriptyque, poème-tableau dont la prose éminemment picturale de Durrell fait naître l'idée ? L'examen des rapports de succession ou de simultanéité qui se jouent entre les différentes parties du quatuor, comme entre quatre instruments d'une formation que symboliserait chacun des récits, bouleverse à la fois notre compréhension de l'intrigue et la vision d'Alexandrie élaborée par le roman. Car l'ambition du roman, tendre vers le modèle musical pour faire entendre un ensemble de voix, si elle contribue à perpétuer un mythe alexandrin, en dit aussi le caractère illusoire et peut-être l'effondrement.

§4

À l'époque même où son exil égyptien touche à sa fin et où débute l'aventure du *Quatuor*, Durrell compose un long poème intitulé « Conon in Alexandria », qui peut se lire symboliquement comme le lieu où se fixe le lien entre une ville, Alexandrie, une cadence d'écriture, cadence en quatre temps qui deviendra un principe de construction romanesque, et un modèle musical. Le poème s'ouvre sur l'image conventionnelle d'une ville-creuset, métaphore chargée d'une intensité morbide qui imprègne aussi la correspondance égyptienne de Durrell. La réalité cosmopolite est étrangement reliée à l'idée d'une retraite forcée en Égypte comme semble l'indiquer la paronomase :

Ash-heap of four cultures,
 Bounded by Mareotis
 [...]
 I've been four years bound here.

§5

Dans la suite du poème, l'effet de répétition qui semble découler de la première image, ces « quatre cultures », a pour effet d'actualiser le lien entre Alexandrie et le chiffre quatre qui devient un refrain du poème .

The moon's cold seething fires over this white city
 Through four Februaries have not forgotten
 [...]

⁶J.-L. Backès, *Musique et littérature*, Paris, PUF, 1994, p. 5.

§6 Bilan d'une morne existence alexandrine que l'écriture tente vainement de divertir, le poème s'achève sur une maxime, ode à la musique d'un artiste désœuvré.

I have passed all this day in what they would call patience.
Not writing, alone in my window, with my flute,
Having read in a letter that last immortal February
That « Music is only love, looking for words »⁷.

§7 La phrase qui obsède le poète quand, seul à sa fenêtre, il a délaissé le crayon pour la flûte nous fait entendre l'accent de cette mélancolie d'écrivain expatrié : hanté par une musique alexandrine, Durrell semble bien donner corps, dans ce poème, au tempo qui modèlera le récit de son expérience en Égypte. Le projet d'un *Livre des morts* sera abandonné au profit d'un *Quatuor*.

§8 Cette vision du monde en quatre temps, avant même de s'incarner dans une construction romanesque, trouve de troublants échos dès l'ouverture du roman. Durrell place en exergue à *Justine* une phrase de Freud supposant que « tout acte sexuel est un processus dans lequel quatre personnes se trouvent impliquées⁸ », avertissement auquel semble répondre directement une des premières phrases du *Quatuor* : « I'm thinking back to the time when for the four of us the known world hardly existed [...] »⁹

§9 Tenté d'identifier ces quatre personnages au quatuor du titre, le lecteur se rappelle toutefois la mention d'un autre quatuor, celui des « amis », sur laquelle s'ouvrait le roman : « At night when the wind roars [...] I light a lamp and walk about, thinking of my friends – of Justine and Nessim, of Melissa and Balthazar [...] »¹⁰.

§10 Ces différentes combinaisons ont de quoi déconcerter, plusieurs quatuors se substituant à celui du titre, à commencer par le carré amoureux mis en place au début de l'intrigue : le narrateur Darley, son amante Melissa, sa maîtresse Justine et Nessim, le mari de celle-ci. Outre la liaison entre Darley et Justine, les quatre protagonistes sont aussi liés par l'amitié entre Nessim et Darley et plus tard par la liaison qu'auront à leur tour Nessim et

⁷L. Durrell, *Collected poems*, Londres, Faber&Faber, 1960 (éd. 1968), p. 139-141 (« Des amas de cendres de quatre cultures/ bordés par le lac Mareotis / [...] Quatre années je suis resté lié ici. / [...] Sur la ville blanche, les feux glacés et dévorants de la lune / Durant quatre févriers, n'ont pas oublié / [...] Tout ce jour je l'ai vécu dans ce que l'on nomme patience / N'écrivant pas, seul à ma fenêtre, avec ma flûte. / Dans une lettre reçue ce dernier février éternel, j'avais lu : / *La musique, ce n'est que l'amour qui cherche les mots.* »)

⁸AQ, p. 15/21.

⁹« Je repense à cette époque où le monde connu existait à peine pour nous quatre », *ibid.*, p. 21/28.

¹⁰« La nuit, lorsque le vent hurle [...], j'allume une lampe ; je vais et viens en songeant à mes amis, à Justine et à Nessim, à Melissa et à Balthazar », *ibid.*, p. 17/23.

Melissa dont l'enfant, fruit symbolique de cette constellation, est évoqué au début du roman. Un lecteur happé par l'intrigue abandonne vite ces tentatives d'identification mais reste marqué par ces fréquents échos qui imposent encore au récit une cadence et une forme singulières.

§11

Cette forme est d'abord celle d'une ville polymorphe dont Durrell ne cesse de dire le caractère assourdissant et hybride, à travers une évocation du cosmopolitisme d'Alexandrie où le melting-pot de la guerre se mêle à un syncrétisme méditerranéen atemporel. Les personnages du *Quatuor*, dont le nombre dépasse de loin le chiffre quatre et ses premiers multiples, font d'abord entendre les voix et les langues d'Alexandrie. Aux « quatre cultures » évoquées dans « Conon in Alexandria » répond donc une autre formule située elle aussi au seuil du roman : « cinq langues, cinq races, une douzaine de religions ». Telle est la première image qui émerge des souvenirs du narrateur « réfugié » sur l'île pour « tenter de guérir¹¹ » de la ville. Pour Durrell, la musique d'Alexandrie est d'abord celle de ses langues : cosmopolitisme et plurilinguisme deviennent un principe d'écriture. Il y a d'abord les quatre langues qui habitent le *Quatuor* comme elles marquèrent le séjour égyptien de Durrell. L'anglais, langue de l'écriture, est aussi celle de ses doubles fictionnels : le narrateur Darley, le jeune diplomate Mountolive, ou encore l'écrivain Pursewarden dont les maximes traversent le texte. Ces personnages nous rappellent que dans cette Égypte des années trente, l'anglais est la langue de l'occupant. Le grec, langue des fondateurs de la ville, continue de résonner, moderne, dans les dialogues (que le narrateur traduit donc implicitement en anglais), et à travers la figure du maître Constantin Cavafis, « le poète de la ville¹² ». Le français, langue de l'amour, de l'érotisme et de la mondanité dans le *Quatuor*, convient à cette Alexandrie de séduction et de fête. Quant à l'arabe, souvent mal transcrit¹³, son exotisme puissant est indissociable de la sensualité de Justine : l'arabe de la rue parlé par cette femme de la grande bourgeoisie fait d'elle, aux yeux de Darley, une « vraie fille d'Alexandrie¹⁴ ».

§12

Ce plurilinguisme, auquel Durrell accorda une attention particulière, engendre donc la polyphonie du *Quatuor*. D'autres langues le prolongent : italien, latin, arménien, qui témoignent de la nécessité d'une multitude de langues pour raconter Alexandrie. La ca-

¹¹ *Ibid.*, p. 17/23-24 (*five races, five languages, a dozen creeds / escaped / rebuild*).

¹² *Ibid.*, p. 30/38 (*the native poet of the city*).

¹³ Cet usage erroné et ornemental de la langue arabe donnera à l'écrivain égyptien E. Al-Kharrât l'occasion de s'en prendre avec virulence à la peinture d'Alexandrie jugée colonialiste de Durrell (voir E. Al-Kharrât, *Iskandariyyati (Mon Alexandrie)*, Fagalla & Alexandrie, Dâr wa matâbi' al-mustaqlbal, 1994, p. 5-14).

¹⁴ *AQ*, p. 28/36 (*a true child of Alexandria*).

ractérisation des langues est, par ailleurs, un motif romanesque : alors que le français sert à exprimer les affinités électives et les nuances des sentiments, les mots arabes (*bab, midan*, etc.) ancrent le roman dans une géographie urbaine qui devient, pour le narrateur anglais, toponymie. Quant au sentiment qu'ont les personnages de leur destinée, inextricablement liée à la ville dont ils sont à la fois « la flore » et les « vivants symboles¹⁵ », il se dit évidemment en grec. Car de ces langues et de ces voix, premiers instruments de la musique alexandrine, surgit sans cesse celle du poète Cavafis, dont le fantôme rôde parmi les cafés et les rues de la ville. Ses poèmes, que Justine récite de sa voix rauque, nous rappellent qu'Alexandrie ne peut que hanter ses habitants de son refrain obsédant, « La ville te suivra », ou les quitter comme elle quitta Antoine à travers les « musiques exquises » et les « voix¹⁶ » de la troupe de Bacchus, signe de son abandon imminent. Le modèle musical du quatuor semble donc s'imposer pour permettre la transcription romanesque du cosmopolitisme alexandrin.

§13

Par ailleurs, la construction du livre reproduit le rythme naturel des saisons, reliant alors sa musicalité à sa teneur picturale. La mention des *four februarys* dans le poème cité renvoie à l'inscription naturelle de l'existence dans un temps saisonnier¹⁷ : le *Quatuor* s'ouvre aux « prémices du printemps » sur l'île grecque, et le retour en pensée vers Alexandrie rend nécessaire un inventaire des paysages à travers les saisons :

In summer the sea-damp lightly varnished the air. Everything lay under a coat of gum. [...] And then in autumn the dry, palpitant air, harsh with static electricity, inflaming the body through its light clothing¹⁸.

§14

La mention des saisons et de leurs climats propres marque ainsi chacun des grands temps du récit, au point que le dernier volume, *Clea*, semble prisonnier de leur rythme. Y retrouvant la ville au début du printemps, Darley remarque sa nouvelle emprise sur lui. C'est alors le mouvement des saisons qui semble l'emporter, à travers un « hiver de

¹⁵ *Ibid.*, p. 17/23 (*the city which used us as its flora*) et p. 22/29 (*living exemplars*).

¹⁶ Voir « La ville » et « Les Dieux désertent Antoine » dans C. Cavafis, *Poèmes*, trad. M. Yourcenar et C. Dimars, Paris, Gallimard, coll. « Poésie Gallimard », 1958, p. 93 et 96 (ou leur traduction, postérieure, par D. Grandmont, Gallimard, 1999).

¹⁷ Au contraire, c'est l'absence de saisons caractéristique du climat égyptien qui selon R. Fedden, explique le découragement des poètes anglais de l'anthologie *Personal Landscapes* à laquelle contribua Durrell. Voir R. Fedden, « An Anatomy of Exile » dans Cairo, Bernard Spencer, *Personal Landscapes*, 1945, p. 8-9.

¹⁸ « En été une humidité venait de la mer et donnait au ciel une patine sourde [...]. Puis en automne, l'air sec et vibrant, une électricité statique et âcre qui enflamme la peau sous l'étoffe légère des vêtements », *AQ*, p. 17/24.

vents et de gelées [...] mordantes » puis « un bref printemps, pressé [...] de céder la place [au] dernier et splendide été¹⁹ », et pousser les personnages vers la dernière scène, dramatique.

§15

Ce roman des saisons alexandrines s'écrit comme un tableau dont les marges – préludes, interludes, épilogues – assimilent la musique à la peinture. À travers la voix de Darley, Durrell croise ces deux modèles pour désigner le matériau poétique et l'écriture en acte, insérant dans la prose ses « notes » ou « tonalités pour un paysage » dont la fonction rappelle les indications de tempo et de caractère sur une partition :

Notes for landscape-tones... Long sequences of tempera. Light filtered through the essence of lemons. An air full of brick-dust [...]. Upon this squirt dust-red, dust-green, chalk-mauve and watered crimson-lake.
Landscape-tones : steep skylines, low cloud, pearl ground with shadows in oyster and violet. [...] Summer : sand lilac sky. Autumn : swollen bruise greys. Winter : freezing white sand, clear skies, magnificent starscapes.
Landscape-tones : brown to bronze [...]
summer : buff sand, hot marble sky
autumn : swollen bruise-greys [...] ²⁰.

§16

La palette de Durrell, nuancée pour chaque nouvelle strate de ce « bref monument à la mémoire d'Alexandrie²¹ », est livrée telle quelle dans des séquences qui évoquent aussi la musique : ces « *workpoints* » (appendices) et « *character-squeezes* » (profils, esquisses) dans lesquels se déploie à l'infini la matière romanesque sont comparables à des points d'orgues capables de prolonger la tonalité d'un chapitre. Dans l'essai *Spirit of Place* qu'il publiera des années plus tard, c'est encore une image musicale qui permet à Durrell d'exprimer ce concept fondamental de sa poétique, l'*esprit du lieu*, propre aux « "grands" livres » qui sont « ancrés dans l'esprit du lieu²² ».

§17

Ces séquences, dont la typographie et le rythme particuliers (phrases nominales, retours à la ligne, italiques, etc.) renforcent le caractère musical, font elles-mêmes l'objet de répétitions fréquentes, comme si le romancier avait voulu inscrire leur écho dans le texte pour dire la musicalité inhérente à toute tentative de peinture d'Alexandrie. La couleur mauve constitue un de ces refrains, teintant chaque nouveau tableau d'Alexandrie : ainsi les « touches de mauve crayeux » décrites au début de *Justine* ressurgissent à travers

¹⁹ *Ibid.*, p. 827/941.

²⁰

²¹ *Ibid.*, p. 378/429 (*this brief memorial to Alexandria*).

²² L. Durrell, *Spirit of Place, Letters and Essays on Travel*, Londres, Faber&Faber, 1969, p. 163. (*they are tuned in to the sense of place*).

« la ligne mauve et vibrante de l'horizon » et le « crépuscule mauve », cadre des retrouvailles de Mountolive avec la ville, devient ces « violets du couchant qui s'infiltrèrent dans les rues du bord de mer » dans *Clea*, où la ville réapparaît, « somnolant sous les ombres mauves du crépuscule²³ ». Cette variation sur le thème du mauve souligne la manière dont la tonalité picturale devient musique : si le *Quatuor* produit un effet musical, c'est en raison de cette reduplication, à l'intérieur de chacun des récits et jusque dans leurs subdivisions, du phénomène d'écho qui relie entre elles les voix de Justine, de Balthazar, de Mountolive et de Clea.

§18

Outre cette particularité de la prose de Durrell et l'importance de la musique comme thème de son œuvre, cet intérêt pour le modèle musical rend manifeste la dimension expérimentale du *Quatuor*. Pour Darley qui veut comprendre ce que « contient et résume ce mot : Alexandrie », il s'agit d'abord de faire entrer la musique de la ville « dans le silence du peintre ou de l'écrivain²⁴ ». Comme s'il était hanté par le vers qui inspira Durrell, *music is only love looking for words*, il semble traquer cette musique alexandrine, récoltant les « bribes de chanson » semées par une prostituée ivre « comme des pétales de rose », les « bribes nasillardes d'une chanson d'amour syrienne » qui s'échappent d'une ruelle, cherchant partout la musique que Plutarque fit entendre à Antoine, « ces accords flous d'une vaste symphonie enivrante », savourant aussi le « grondement des trams brimbalant dans leurs veines de métal²⁵ ». Cette musique de la rue fait du *Quatuor*, autant qu'un roman, un poème sonore à la mémoire des bruits de la ville :

Six o'clock. The shuffling of white-robés figures from the station yard. The shops filling and emptying like lungs in the Rue des Soeurs. The pale lengthening rays of the afternoon sun [...]. Ringing of silver on the money-changers' counters. [...] Clip-clop of horse-drawn carriages [...]²⁶.

§19

Peu à peu, la musique de la rue devient une musique de chambre : non seulement une musique de *la* chambre, lieu fortement érotisé où se déroule une partie des scènes du roman, mais aussi une prose secouée par les vibrations d'un quatuor à cordes. Des

²³ *AQ*, p. 18/24, p. 194/220, p. 496/562, p. 713/810 ; 858/975.

²⁴ *Ibid.*, p. 20/27.

²⁵ *Ibid.*, p. 18-22/24-29 (*snatches of song like petals/ the heart-numbing strains of the great music/ the nasal chipping of a Damascus love-song /clang of the trams shuddering in their metal veins*).

²⁶ « Six heures. Piétinement des silhouettes. Magasins qui se remplissent et se vident comme des poumons dans la rue des Sœurs. Pâles rayons du soleil d'après-midi qui s'allongent [...]. Tintement des pièces d'argent sur les comptoirs des changeurs. [...] Roulement des attelages [...]. », *ibid.*, p. 22/29.

« bribes d'un quatuor, jaillissant d'un café²⁷ » à la « caresse apaisante des violons²⁸ », de la « ligne vibrante de l'horizon²⁹ » aux vibratos d'automne qui scandent la description d'Alexandrie, le *Quatuor* est traversé par ce timbre singulier.

§20

Transcrire la musique d'Alexandrie implique toutefois une autre forme de recherche, celle d'une écriture dont la composition, à l'échelle de la phrase ou du roman, emprunte à la musique certains de ses procédés. Le *Quatuor d'Alexandrie*, qui semble répéter à l'infini sa propre forme, repose sur un extraordinaire jeu de refrains et de reprises. Outre le principe de construction du roman, selon lequel *Balthazar* reprend *Justine* sous la forme d'un manuscrit « couvert de surcharges, criblé de notes³⁰ » et *Mountolive*, le troisième volume, réexplore des événements relatés dans les premiers, ces répétitions existent à différentes échelles. Comme dans tout roman à suspense, certaines scènes sont racontées plusieurs fois, qu'il s'agisse de livrer plusieurs versions d'un meurtre ou de proposer, comme à travers les « miroirs à multiples faces³¹ » qu'affectionne Justine, différents instantanés d'une scène aperçue furtivement. Ainsi l'image de la valse de Clea avec son père à l'hôtel Cecil pour la Saint-Sylvestre, « dignes, élégants », dansant « avec une précision d'horloger³² », réapparaît en divers endroits du *Quatuor*. La présence des « appendices » et « profils » prolonge ces effets d'écho et alimente la tension qui habite le roman, tiraillé entre ce schéma de leitmotiv et la fuite en avant du « continuum de mots ». Le retour de ces tableaux prépare donc notre lecture musicale du *Quatuor* en soulignant la collaboration du détail et de l'ensemble, d'une manière qu'éclairerait l'analyse par Baudelaire des mélodies de Wagner, ces « personnifications d'idées » qui « forc[e]nt notre méditation et notre mémoire à un si constant exercice³³ ». Le concept de *word continuum* peut d'ailleurs rappeler l'idée wagnérienne de mélodie ininterrompue grâce à laquelle l'œuvre dépasse, selon J.-L. Backès, sa perception « comme une succession de morceaux séparés » : « Un motif peut n'être plus subordonné à l'organisation de l'air où il se trouve ; il entretient des relations avec d'autres passages de la partition, éventuellement très éloignés³⁴. »

§21

²⁷*Ibid.*, p. 701/798 (*snatches of a quartet squirted from a café*).

²⁸*Ibid.*, p. 632/716 (*the soft hushing of strings*).

²⁹*Ibid.*, p. 194/220 (*the throbbing line of the horizon*).

³⁰*Ibid.*, p. 15/245 (*crosshatched, crabbed, starred with questions and answers*).

³¹*Ibid.*, p. 28/36.

³²*Ibid.*, p. 199/225 et p. 371/421.

³³C. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* dans *L'Art romantique, Œuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 231.

³⁴J.-L. Backès, *op. cit.*, p. 102.

Loin de créer une discontinuité, cette forme de constellation musicale se réalise chez Durrell dans un grand ensemble : le vaste roman qui l'orchestre. Le romancier ressemble donc à un compositeur à la recherche de nouvelles tonalités afin d'élaborer une nouvelle grammaire de la musique. Cet aspect expérimental de la composition rappelle les travaux des compositeurs de la seconde École de Vienne, fondateurs de la musique sérielle, et l'analogie est d'autant plus parlante que la notion de sérialisme renvoie à la fois au principe de construction du roman – sa tentative d'abolir une forme de linéarité et donc de hiérarchie – et à la linéarité même que Durrell entend mettre à l'épreuve. Dans sa préface à la première édition complète du *Quartet*, il expose en ces termes le « principe de relativité » qui découle de sa conception du roman comme *word continuum* :

In trying to work out my form I adopted, as a rough analogy, the relativity proposition. The first three were related in an intercalary fashion, being 'siblings' of each other and not « sequels » [...]. The whole was intended as a challenge to the serial form of the conventional novel : the time-saturated novel of the day³⁵.

§22

Il s'agit bien d'énoncer une théorie de la composition à travers un ensemble de formules (*word continuum*, *relativity proposition*, *siblings*, *time-saturated novel*) qui, tout en conférant à cet avertissement une valeur de manifeste, soulignent le rapport entre le modèle musical inscrit dans le titre et le défi au roman linéaire dit « conventionnel ».

§23

L'idée d'un « roman relativiste », fondamentale pour comprendre la nature du roman et sa construction, oriente aussi sa visée. Il s'agit d'abord d'abolir les liens hiérarchiques qui organisent le récit, pour bouleverser les repères du lecteur comme ceux d'un auditoire dérouté par une musique atonale ou sérielle. Mais la notion de relativité engage aussi l'inscription du roman dans un genre : alors que *Justine* peut se lire comme le récit d'une histoire d'amour, le *Quatuor* flirte avec le roman policier, dont l'intrigue se nourrit de meurtres et de faits divers sordides ou fantastiques propres au *gothic novel*, voire avec le roman d'espionnage. Ainsi, l'idylle entre Darley et Justine se révèle être un alibi camouflant d'autres liaisons et d'autres réseaux, lesquels conduisent à la découverte d'un trafic d'armes avec la Palestine. Le lecteur est invité à relire certaines scènes – une rencontre, un suicide – afin de les réinterpréter, en même temps que le narrateur est contraint de récrire *Justine* sous la forme de *Balthazar*. Cette construction du récit par

³⁵ « Pour tenter d'élaborer ma propre forme romanesque, j'ai adopté, par approximation analogique, le principe de la relativité. Les trois premières parties ont été reliées entre elles de façon simplement intercalaire, puisqu'elles se déroulent simultanément et ne forment pas une suite [...]. L'ensemble représente, dans l'esprit de l'auteur, un défi à la forme sérielle du roman conventionnel : le roman contemporain saturé de temps. », *AQ*, p. 9/19.

corrections successives donne à l'écriture la forme d'une enquête. La composition musicale – refrains, variations et reprises – est donc directement liée à l'idée d'un déchiffrement, essentielle pour un narrateur qui cherche, notamment à travers sa fascination pour la Cabale, la vérité d'Alexandrie. Or, puisque son propre livre s'élabore comme la révision sans fin d'une histoire qui est aussi une vision d'Alexandrie, la forme choisie par Durrell affecte, au-delà de notre compréhension de l'intrigue, cette même vision. Peu à peu, Darley comprend qu'il a été trompé par Justine : les révélations successives qui s'offrent à lui nous dévoilent l'objet de ce qui est à la fois une enquête et une quête de la vérité profonde d'Alexandrie.

§24

À mesure que les réécritures se réalisent sous nos yeux, dans une polyphonie mêlant variation musicale et palimpseste, se multiplient les constats d'erreur et d'échec, « échec total à retracer la vérité profonde de la ville³⁶ ». Dès *Balthazar*, Darley désigne sa propre illusion en évoquant « ces fictions [qui] continuent à vivre comme une projection de la ville blanche elle-même³⁷ », cette « autre Alexandrie – une ville que j'ai créée en esprit et que le grand Commentaire de Balthazar a, sinon détruite, du moins totalement défigurée³⁸ ». Trompé par Justine, il semble aussi avoir été dupé par la ville, ou du moins par une certaine image d'Alexandrie que les différentes voix du *Quatuor* ont élaborée pour lui, sous couvert du « pouvoir étrange et ambigu de la ville³⁹ ». Et puisque chacune de ces voix s'ouvre à une multitude d'autres voix, polyphonie que reflète l'intertextualité infinie qui imprègne l'évocation d'Alexandrie (Durrell cite Cavafis qui, après Shakespeare, reprend Plutarque, etc.), seule semble alors triompher cette *fiction* d'Alexandrie pressentie par le narrateur : un mirage. Ce mirage ne peut exister que dans un hors-temps de la musique, de sorte qu'Alexandrie n'est plus qu'un « mot griffonné dans les marges d'un rêve, ou la simple répétition familière de la musique du temps ». Dans le même passage, c'est bien cette idée d'un « présent permanent, [...] véritable histoire de cette anecdote collective⁴⁰ » qui vient à l'esprit de Darley pour désigner sa propre construction romanesque, ces « rêves de la ville » qu'il « chéri[t] comme un maniaque⁴¹ ».

§25

Le *Quatuor* dépasse donc le modèle policier, transcription narrative du principe de relativité, au profit de cette concomitance, idéalement calquée sur le modèle musical,

³⁶ *Ibid.*, p. 658/748 (*failure to record the inner truth of the city*).

³⁷ *Ibid.*, p. 280/319 (*fictions ; projection of the white city itself*).

³⁸ *Ibid.*, p. 370/420.

³⁹ *Ibid.*, p. 28/36 (*strange and equivocal power of the city*).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 659/750 (*scribbled on the margins of a dream, repeated in the mind to the colloquial music of mind / the continuous present*).

⁴¹ *Ibid.*, p. 658/748. (*I had come to hug my own dreams of the place like a monomaniac.*)

entre l'ordre de la succession et celui de la simultanéité. Alors que l'enquête rétablit *in fine* une hiérarchie d'informations pour construire la vérité, la polyphonie du roman de Durrell raconte une mystification en même temps qu'elle semble déconstruire le mythe alexandrin. Ce sont alors toutes les images qui hantaient Darley depuis le début de *Justine* – fracas d'un écroulement, tremblement de terre, mugissement des sirènes, séisme⁴² – que le lecteur peut alors se remémorer avec une attention plus soutenue. Ces visions d'écroulement et d'ensevelissement, souvent synchrétiques⁴³, apparaissent rétrospectivement comme un thème musical, dominant ou obsédant l'œuvre entière : un nouveau *Quatuor pour la fin du temps* qui met en scène le majestueux effondrement d'Alexandrie.

Quelques mots à propos de : Eve de Dampierre-Noiray

Université Bordeaux Montaigne / LGC-MA

Ève de Dampierre-Noiray est maître de conférences en littérature comparée à l'université Bordeaux-Montaigne, actuellement détachée à Casablanca (Maroc). Ses travaux portent sur les littératures européennes et arabes du 20^e siècle (domaines français, arabe, italien, anglais), en particulier sur les enjeux politiques de la fiction à l'époque postcoloniale, l'œuvre de Mahmoud Darwich, la poésie arabe contemporaine, la traduction. Elle a publié *De l'Égypte à la fiction* (Classiques Garnier, 2014, prix D. Potier-Boès de l'Académie Française 2015) et, avec C. Boidin et É. Picherot, *Formes de l'action poétique* (Atlande, 2016).

⁴² *Ibid.*, p. 77/90, p. 178/202 et *passim*.

⁴³ L'histoire d'Alexandrie, en particulier l'incendie de sa bibliothèque, nourrie d'autres mythes – de l'Atlantide à la destruction de Sodome et Gomorrhe – ou de déceptions personnelles, comme l'Alexandrie « détruit[e], méconnaissable » de Nerval, explique peut-être la fréquence de ces images de destruction dans la littérature européenne inspirée de l'Égypte : au XX^e siècle, elles hantent, avant Durrell, les *Récits africains* (1927-1968) de G. Limbour ou le *Quaderno egiziano / Carnet égyptien* (1931) de G. Ungaretti.

Pour citer cet article

Eve de Dampierre-Noiray, « *Le Quatuor* de Durrell, un roman
« saturé de temps ». », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En
ligne], « Quatuor, littérature et cinéma » n° 18, printemps 2018, mis
à jour le : 03/07/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/299>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poésie,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Quatuor, littérature et cinéma », N° 18,
printemps 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/292>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

« Entre deux et beaucoup, il y a quatre ». Symbolique et *mimesis* du quatuor dans l'imaginaire romanesque et dramatique contemporain

Florence Huybrechts

Résumé

Cet article analyse la manière dont six œuvres contemporaines (deux pièces et quatre romans) élaborent un imaginaire musical « mixte ». Le quatuor est dans un premier temps défini comme un paradigme actanciel, qui commande la typification des personnages et de leurs interactions, et constitue le support des principales progressions diégétiques ou dramatiques. Dans un second temps, on met au jour les rapports mimétiques tissés entre ces réseaux sémantiques et un ensemble de dispositifs énonciatifs et/ou narratifs qui leur procurent un éclairage performatif. On interroge *in fine* les conditions d'une transposition littéraire de l'échange musical à quatre voix.

§1

Le roman et le théâtre de ces trois dernières décennies semblent avoir couramment adopté le motif du quatuor, au point d'en faire un topos actantiel. C'est que notre monstre à quatre têtes soulève une réflexion identitaire stimulante et inédite, en posant la question de l'affirmation du moi dans un *multiple restreint*. Entre deux et beaucoup, il y a certes trois ou cinq, mais il semble surtout y avoir quatre. Narrer ou mettre en scène les tribulations d'un quatuor peut ainsi devenir un prétexte à sonder les inconvénients du travail d'équipe ou à échafauder des liaisons amoureuses de type quadrangulaire – quoi qu'il en soit, à esquisser une géométrie archétypale des relations humaines.

§2

Pour autant, la fiction post-moderne du quatuor¹ ne se satisfait pas d'une lecture purement thématique ou psychologisante. Elle invite au décodage des rapports mimétiques susceptibles de se nouer entre les réseaux sémantiques engagés dans la représentation du groupe, et certains dispositifs énonciatifs ou narratifs qui contaminent l'organisation de la matière littéraire et confèrent au portrait une profondeur toute pragmatique.

§3

C'est à ce type d'interprétation que nous voudrions soumettre six œuvres d'inspiration et d'univers nationaux divers, mais ayant en commun d'avoir été écrites ces trente dernières années : les romans *The Rosendorf Quartet*² (de l'Israélien Nathan Shaham), *Cuarteto* (de l'Espagnol Manuel Vázquez Montalbán), *Le Black Note* (du Français Tanguy Viel) et *An Equal Music* (par l'Anglo-Indien Vikram Seth)³ ; les pièces *Le Dernier quatuor d'un homme sourd* (des Canadiens François Cervantès et Francine Ruel) et *Quatre quatuors pour un week-end* (de Gao Xingjian, Français d'origine chinoise)⁴. Autant d'œuvres rassemblées par un imaginaire musical « mixte », que caractérise une tentative de réversion tant de l'*essence* (le mode d'apparition) que de l'*exercice* (le mode de fonctionnement) du quatuor instrumental⁵.

¹Où « fiction » est entendue dans son acception la plus large, incluant l'imaginaire de la production dramatique.

²N. Shaham, *The Rosendorf Quartet* (trad. de l'hébreu par Dayla Bilu), New York, Grove-Atlantic Inc., 1993 (1987). Ce roman, narrant l'histoire de quatre juifs allemands émigrés à Tel-Aviv à la veille de la Seconde Guerre mondiale, présente un appareil métanarratif profus, qui nous fournira une clef de lecture privilégiée. Désormais *RQ* en notes.

³M. Vázquez Montalbán, *Ménage à quatre* (*Cuarteto*, trad. de l'espagnol par Rauda Jamis), Paris, Le Seuil, 1990 (1988). Désormais *MQ* ; T. Viel, *Le Black Note*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998. Désormais *BN* ; V. Seth, *An Equal Music*, London, Phoenix house, 1999. Désormais *EM*.

⁴F. Cervantès et F. Ruel, *Le Dernier quatuor d'un homme sourd* (désormais *DQHS*), Montréal, Leméac, 1989 ; G. Xingjian, *Quatre quatuors pour un week-end* (désormais *QQWE*), Morlanwelz, Lansman, 1998.

⁵La notion d'« imaginaire musical » est empruntée à Thierry Santurene, « Imaginaire musical : repères et perspectives », Journée d'études « Littérature et musique » du 31 mars 2009 à l'ENS, URL : <<http://www.fabula.org/colloques/document1277.php>, dernièrement consulté le 14/12/2012>.

LE QUATUOR, PARADIGME ACTANTIEL ET MOULE ANTHROPOLOGIQUE

§4

Pour évaluer et saisir ce degré de mixité, il convient dans un premier temps d'examiner les modalités de la typification du personnage à la lumière de son intégration dans le paradigme quatuor – qu'il soit référentiel (musical) ou utilisé comme ressort symbolique dans la schématisation des rapports humains. À l'aide des théories toujours actuelles d'un Philippe Hamon⁶ et de quelques concepts émanant de l'anthropologie littéraire, nous voudrions montrer que l'« étiquette sémantique » attachée à chacun des membres du personnel romanesque ou dramatique du corpus choisi est strictement conditionnée par la tenue d'un cahier de charges liminaire, dont les objectifs sont relayés au sein du paratexte ou de l'appareil métadiscursif, et qui formule un projet spécifique : dresser le portrait d'un microcosme social exemplaire.

§5

À notre schéma actantiel type répond un système rigide de rôles et de positions narratives, comparable aux constellations familiales en ce qu'elles mobilisent d'archétypal et d'hétérogène à la fois. Sous la métaphore filée d'Egon Loewenthal, qui se pique de créer un *quartet novel* et revêt tout au long du roman de Shaham la casquette du double de l'écrivain, voici en quoi réside la puissance thématique du quatuor :

A quartet is a microcosm [...], a world, and the fullness thereof, in miniature. [...] It's a cell in which four people sentenced to hard labor are bound together by emotional chains ; a hothouse in which flowers from a different climate are grown ; an architectural structure built in time instead of space ; a sterile laboratory for well-tempered human relations ; four fish in a net which grows tighter the harder they struggle⁷.

Un quatuor est un microcosme [...], un monde et sa totalité, en miniature. [...] Une cellule accueillant quatre êtres condamnés à un labeur acharné, et qu'unissent des fers sentimentaux ; une serre où poussent les fleurs de divers climats ; une structure architecturale faite moins d'espace que de temps ; un laboratoire stérile pour relations humaines bien tempérées ; quatre poissons aux prises avec un filet qui se resserre plus ils luttent⁸.

⁶Dans la lignée des travaux de Ph. Hamon, mentionnons l'approche éclairante de Michel Erman, qui réaffirme la nécessité de penser le personnage dans une perspective poétique ouverte, articulant l'analyse sémiologique interne et l'étude anthropologique voire historique – externe donc. Voir *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006.

⁷RQ, p. 42.

⁸Nous traduisons. De même pour les citations suivantes.

§6 Ces images trouvent un écho plus significatif encore dans la déclaration suivante, qui révèle les éléments d'une stratégie auctoriale :

§7 A string quartet is a microcosm. It reflects the quintessential experience of human society as a whole. Within its closed circle, a strained fraternity, in which all human passions are held in check, comes into being, as in every community whose cohesion is a vital necessary condition for the performance of its role⁹.

Un quatuor à cordes, c'est un microcosme, qui reflète l'expérience quintessentielle de la société humaine comme entité. En son cercle fermé, une fraternité stricte, maintenant toutes les passions humaines sous contrôle, émerge, ainsi qu'en toute communauté dont la cohésion est la condition vitale et nécessaire d'exercice.

§8 Ainsi se fait jour la dimension anthropologique assignée à la fiction du quatuor, laquelle semble à même d'interroger les fondements symboliques des logiques de groupe et d'opérer ce que J.-M. Schaeffer définit comme la réactivation ludique de certaines typifications sociales¹⁰. « Il y a quatre pieds à une table, quatre saisons à une année, quatre points cardinaux à une planète¹¹ » : de même, quatre êtres à la représentation idéale, à la saturation métaphorique du corps social. Envisagé dans la dynamique de sa permanence, comme être et expérience tout à la fois, le quatuor se manifeste comme une micro-société hors du temps et de l'espace, « condensant toute forme possible de relation humaine ; toute la gamme des émotions, de l'attraction à la répulsion, de la concurrence au support mutuel¹² ». Il est le moteur d'une réflexion identitaire, à mener selon un principe miniaturiste et abstractionniste.

§9 Conformément à cette logique, l'exemplarité de la nébuleuse doit rejaillir sur celle des individualités dépeintes : si les romans et pièces de quatuor n'échappent pas à la tentation du détachement figural, c'est qu'ils souscrivent à ce pari de condensation littéraire de tous les extrêmes représentables. Chaque membre du quatuor fictif se voit ainsi accoler une scrupuleuse carte d'identité psychique, sanctionnant une modélisation des caractères volontiers en phase avec d'anciennes représentations attachées, en littérature notamment,

⁹RQ, p. 285.

¹⁰Voir J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999.

¹¹F. Cervantès et F. Ruel, « Écrire à quatre mains », dans DQHS, p. 11. Notons que cet avant-propos fournit une piste de réflexion que nous n'aborderons pas de front dans cet article : comment penser le quatuor comme métaphore de la collaboration littéraire et/ou dramaturgique ? Nous lisons encore sous la plume des deux auteurs : « nous ne savons toujours pas comment écrire à deux, mais les personnages nous ont aidés puisqu'eux savaient comment jouer à quatre... ».

¹²RQ, p. 152. Nous traduisons.

aux instrumentistes à cordes. Stendhal n'affirmait-il pas retrouver, dans les quatuors de Haydn, la conversation enjouée entre un beau parleur, son ami modeste et effacé, une bonne femme bavarde et un homme sentencieux¹³ ?

§IO

On voit ainsi se côtoyer, dans *Le Dernier quatuor d'un homme sourd*, un premier violon jeune et impulsif, un second bedonnant et rationaliste, un altiste excentrique mais conciliant, une violoncelliste douce et compréhensive. Dans *Rosendorf Quartet*, c'est un premier émotif, modeste et apolitique ; un second militant, complexé et homosexuel refoulé ; une altiste misandre à la beauté froide et aux pratiques amoureuses désinhibées ; un celliste suiveur et acariâtre, sans grande subtilité. Si les descriptions du tempérament et de l'identité sexuelle constituent la matière première des portraits en contraste, des précisions sur l'âge des personnages fournissent également un point de comparaison topique. Dans *Quatre quatuors pour un week-end*, Gao Xingjian réunit ainsi Bernard, un vieux peintre, sa compagne Anne – la quarantaine –, Daniel, écrivain dans la force de l'âge et sa petite amie Cécile, jeunette désœuvrée. Non sans à-propos, Alexandre Lazaridès voyait en cette juxtaposition une tentative de représentation des « grandes périodes de la vie adulte, à la manière dont l'ambitus (ou le registre) des instruments à cordes couvre tout le registre sonore, du grave à l'aigu, dans un quatuor¹⁴ ».

§II

Parallèlement, le réseau paratextuel, les métaphores narratives et les descriptions enchaînées viennent baliser l'anatomie du groupe et la caractérisation des interactions liant ses membres selon des constantes identifiables. Premier grand prérequis : l'autonomie et l'autosuffisance de l'ensemble. Le quatuor, posé en parangon de l'activité esthétique, vit en deçà et au-delà de toute contingence matérielle ; son mode de subsistance tient du repli narcissique et sa vitalité procède de la clôture psychologique qu'il s'impose. Ainsi, le quartette de jazz du *Black Note* et le quatuor classique « héros » du *Dernier quatuor d'un homme sourd*, sont représentés en position de retrait géographique : le premier s'enferme sept ans durant dans la cave d'une villa insulaire ; l'autre se retire dans une maison à la campagne, pour la préparation d'un concert historique. Les personnages de la formation musicale, régulièrement posés en contraste avec les figures de la vénalité (impresarios et producteurs, tels Mr Hellman dans *Le Dernier quatuor d'un homme sourd* et Ysobel dans *An Equal Music*), sont perçus comme les apôtres sacrifiés d'une foi désintéressée et tyrannique :

A string quartet seems [...] a perfect expression of the economy of means. And the

¹³Stendhal se référant aux propos d'une « femme d'esprit », dans *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaïstase*, Paris, Champion, 1914, p. 57-58.

¹⁴A. Lazaridès, « Gao Xingjian et la "nouvelle théâtralité" », dans *Jeu : revue de théâtre*, n° 98, 2001, p. 91.

players – like monks, unsparing of themselves in the strict adherence to the rules of their rites [...], will gain immortality¹⁵.

Un quatuor à cordes paraît [...] une parfaite expression de l'économie de moyens. Et les musiciens – tels des moines, faisant don de leur personne dans le strict respect des règles définies par leur tradition [...] – accéderont à l'immortalité.

§I2

Les membres des quatuors métaphoriques de M. Vázquez Montalbán et de G. Xingjian, quant à eux, sont de petits bourgeois blasés, désœuvrés et dépeints dans la seule jouissance de leurs confidences intimes ; ils sont unis par une misanthropie esthétisante, leur propension au narcissisme et à la jérémiade. Autres manifestations, pensons-nous, de cet instinct de clôture presque sectaire, mué en leitmotiv, qui fait craindre au personnage-relais Egon Loewenthal, tout attaché à « focaliser [son] microscope sur les relations mutuelles tissées entre des personnes ayant pour tout désir de produire de purs et beaux sons¹⁶ », la condamnation pour « escapisme » littéraire.

§I3

Outre l'autonomie du groupe, la narration s'étend sur l'équilibre, la complémentarité et la compatibilité des parties, seuls à même de garantir à ce « bizarre ménage à quatre partenaires et six liaisons¹⁷ » son homogénéité. Le défi des personnages paraissant, dans l'ensemble des histoires lues, de maintenir un cap à mi-chemin entre l'ego et l'équipe – gageure par ailleurs extrêmement glosée dans la littérature mémorielle des chambristes, comme en témoignent ces considérations du violoniste Arnold Steinhardt :

The ego. Does one have to give it up to play quartets ? The definition of a professional string quartet might be “a never-ending succession of unsuccessful attacks on the individual's ego by an ever-stronger and more cohesive ensemble”¹⁸.

L'ego. Doit-on en faire le sacrifice pour jouer en quatuor ? La définition d'un quatuor à cordes professionnel pourrait bien être « une interminable succession d'attaques infructueuses de l'ego par un ensemble à jamais plus fort, plus homogène ».

§I4

L'artifice auto-réflexif d'une coupure de presse, soumise à la lecture d'un personnage du *Dernier quatuor d'un homme sourd*, résume bien la particularité d'exercice de ce multiple restreint :

¹⁵ *RQ*, p. 292.

¹⁶ *Ibid.*, p. 285. Nous traduisons.

¹⁷ *EM*, p. 25.

¹⁸ A. Steinhardt, *Indivisible by Four. A quartet in Pursuit of Harmony*, New York, Farrar Straus and Giroux, 1998, p. 107-108. Cet ouvrage retrace avec brio et élégance la genèse et la longue carrière du quatuor Guarneri, dont Steinhardt était le premier violon.

C'est une formation qui réclame l'équilibre à quatre. Entre deux et beaucoup, il y a quatre. [...] Le quatuor pose la question : est-il possible de s'assembler sans se perdre ? Est-il possible d'avoir un seul battement avec quatre cœurs, un seul souffle avec quatre respirations ? Un quatuor, c'est [...] l'avant-dernière tentative avant de proclamer l'universelle solitude¹⁹.

§15 Le quatuor constitue un personnage à part entière, qui tire sa substance de l'indéfectibilité des liens tissés entre ses membres, de cette délicate « glue unifiante » si souvent évoquée dans *The Rosendorf Quartet*. « Indivisible par quatre », il impose à ses composantes l'humilité de la dépendance mutuelle : c'est que « l'histoire de [chacun est] l'histoire des quatre²⁰ ».

§16 Autosuffisance, clôture monacale, équilibre, homogénéité. Autant de caractéristiques communes, et prévisibles, dont sont également pavés les discours musicographiques non-fictionnels :

La vie de musicien est un sacerdoce et le quatuor à cordes est son église. Entre folle ambition et désintéressement, courage et découragement, amour et haine, ses membres n'ont qu'une seule certitude : ils sont quatre. Comme ils jouent la plus belle musique du monde, Dieu les a condamnés à ne faire qu'un. Haydn, Mozart, Beethoven, Janacek, Chostakovitch, Dutilleux et bien d'autres ont écrit le Grand Livre. Pour l'ouvrir, le défendre, le révéler, il faut des moines-soldats. Qui ont fait le sacrifice de leur ego, de leur vie personnelle, de leur vie matérielle²¹.

§17 Dans chacune des œuvres à l'étude, cette désignation *in abstracto* est mise au service d'une axiologie et de jeux de forces immanents (oppositions, conjonctions et effets de miroir), participant de l'« hygiène intime » du quatuor. Les quatre figures en présence tiennent chacune un rôle bien défini dans une hiérarchie des positions. Ainsi quand le narrateur entrevoit, dans le roman de Vikram Seth, la possibilité d'intervertir son rôle de second violon avec celui de *konzertmeister*, l'idée est rejetée comme étant susceptible de mettre en péril la stabilité et la pérennité du groupe. Tout quatuor a son centre de gravité, et l'équilibre ne se maintient que si chacun s'en tient à sa vocation.

LE DRAME DU QUATUOR

§18

¹⁹ *DQHS*, p. 54.

²⁰ *Ménage à quatre*, op. cit., p. 32.

²¹ O. Bellamy, « Le quatuor d'abord », *Le Monde de la musique*, novembre 2008, p. 50.

Ces marquages sémantiques, fondements du paradigme actantiel du quatuor, sont le support des progressions et transformations narratives à l'œuvre dans les récits et pièces que nous avons sélectionnés.

§19 Nos nébuleuses de personnages, replacées dans la dimension séquentielle de la diégèse, sont soumises à des schémas évolutifs classiques : on passe en tous les cas d'une situation où prévaut l'équilibre et la performance, à une situation de désagrégation, moyennant l'intrusion dans la dynamique du groupe d'un élément perturbateur.

§20 Le premier violon du *Maggiore* – le quatuor d'*An Equal Music* –, soulignant la précarité de l'harmonie en jeu, déclare :

It's the weirdest thing, a quartet. I don't know what to compare it to. A marriage ? a firm ? a platoon under fire ? a self-regarding, self-destructive priesthood ? It has so many different tensions mixed in with its pleasures. [...] Every few years something shattering happens – and is bound to happen²².

Chose des plus étranges qu'un quatuor. Je ne sais à quoi le comparer. Un mariage ? une entreprise ? un peloton sous le feu de l'ennemi ? une prêtrise aut centrée, aut destructrice ? Tant de tensions et de joies sont mêlées en lui. [...] À intervalle de quelques années, un événement bouleversant se produit – doit se produire.

§21 Il n'est pas rare que ce « terrible événement », déclencheur du drame des chambristes, coïncide avec l'érotisation des rapports unissant les membres du quatuor. Les dangers et le pouvoir destructeur du désir sont particulièrement exploités dans *The Rosendorf Quartet*, qui met en scène la déroute d'un ensemble « dissout par les hautes températures » qu'a fait monter l'altiste nouvelle-venue.

A woman could only complicate the issue. Love, of whatever kind, would make music pale into insignificance beside the major concern secretly engaging all the attention of the protagonists. A woman in a quartet was like a strange insect casting a busy anthill into disarray. You never knew where the next sting would land²³.

Une femme ne pourrait que compliquer les choses. L'amour, de quelque nature, donnerait à la musique bien pâle figure face à la préoccupation majeure canalisant secrètement toute l'attention des protagonistes. Une femme dans un quatuor, c'était comme l'insecte intrus semant le chaos dans une fourmilière affairée – on ne savait jamais pour qui serait la prochaine piquûre.

§22 Le moteur de l'intrigue du *Dernier quatuor d'un homme sourd* tourne également autour du triomphe de l'amour sur l'art, né de la soif du duo :

²² EM, p. 199.

²³ RQ, p. 152-153.

Karl – Je n'ai plus envie de toucher au violon.

Laura – Pourquoi ? Parce que j'ai posé ma tête à la place de ton violon ? Parce que tu t'es glissé à la place de mon violoncelle ?

Un temps.

Karl – Qu'est-il arrivé cette nuit ?

Laura – Un cadeau sans que ce soit Noël.

Karl – Il est arrivé autre chose... ensemble on a déchiré la toile²⁴.

§23

En rapport avec cette thématique amoureuse, l'événement perturbateur peut consister en l'intervention d'un « cinquième élément », masse hétérogène venant rompre l'équilibre et la clôture du groupe. Dans *An Equal Music*, le souvenir puis la réapparition de Julia, premier amour du narrateur-personnage, complétés par l'invitation que le groupe lui adresse à former un quintette à clavier, précipitent la fin de l'osmose et scellent l'implosion du quatuor. Dans *Cuarteto*, c'est le narrateur qui assume ce statut d'élément intrusif : initialement cantonné dans le rôle du vieil arbitre et d'observateur de deux couples de jeunes nantis « nonchalamment et largement superficiels²⁵ », il s'autorise à tirer son épingle du jeu et à entretenir un « compromis courtois » – entre son attirance refoulée pour un des deux hommes et sa relation affichée avec l'une des deux femmes – qui se soldera par un meurtre à la main mystérieuse, un suicide et la dissolution du quatuor. L'origine de ces péripéties vaudevillesques réside encore dans un bouleversement de paradigme, que l'inspecteur Davila interroge avec sagacité : « il arrive souvent que les quatuors ne soient pas tout à fait des quatuors. Comme les trios. Les trois mousquetaires n'étaient-ils pas quatre ? D'après ce que j'en sais, vous étiez quant à vous un quintette²⁶. »

§24

Enfin, le déclencheur du drame peut être la tentative d'affirmation du moi dans le groupe. Sur une trame de polar, *Le Black Note* narre la débâcle d'un quartette de jazz, né avec l'ambition de ressusciter le célèbre ensemble fondé par John Coltrane dans les années 1960. L'entreprise, reconstituée avec plus ou moins de fiabilité par le trompettiste du groupe depuis l'établissement psychiatrique où il est interné, s'est vu viciée par le délire mégalomane de Paul, l'autoproclamé chef de bande, qui pour avoir poussé son fanatisme à l'absurde et soulevé chez ses compagnons un sentiment d'aliénation, a fait les frais d'une vengeance à l'allumette. Même ambition personnelle, même échec (mais une issue moins tragique), dans *Le dernier quatuor d'un homme sourd*. La pièce est tout entière construite autour de la quête d'absolu du premier violon, désireux d'éprouver

²⁴ *DQHS*, p. 108.

²⁵ *MQ*, p. 32.

²⁶ *Ibid.*, p. 24.

l'effort et la tourmente de Beethoven à l'aube de la composition de son dernier quatuor : Karl ne peut que laisser son quatuor à un destin avorté.

§25 En définitive, quelle que soit sa manifestation – tentation érotique du duo, appât égotique du solo ou projet périlleux du quintette –, la mutation des liens interpersonnels du quatuor colore l'ensemble des schémas évolutifs étudiés.

LA FICTION DU QUATUOR, OU LA MIMESIS DE LA « CONVERSATION » MUSICALE

§26 Cette tension entre homogénéité et déséquilibre ne fournit pas seulement un puissant ressort diégétique. Des dispositifs narratifs ou énonciatifs élaborés viennent en effet se superposer aux configurations actantielles tentaculaires et donner aux marquages de valeurs qu'elles engagent, aux mécanismes communicationnels – performants ou défaillants – qu'elles engendrent, un éclairage de type performatif.

§27 Pour expliquer ce phénomène de « réverbération », il faut remonter à la tradition de la représentation du quatuor comme expression emblématique de l'« entretien » musical. Les littérateurs sont nombreux, qui attestent l'enracinement de la métaphore conversationnelle : depuis Goethe et Stendhal, évoquant la « conversation entre quatre personnes raisonnables » ou « aimables²⁷ », jusqu'à Romain Rolland, qui identifiait dans le cycle des derniers quatuors de Beethoven le déploiement d'un « débat entre les voix diverses d'une même âme²⁸ ». Le musicologue Bernard Fournier fait remonter aux origines de l'art du quatuor à cordes la conception du « discours musical en tant que transposition – imitation et symbole – de la conversation à quatre²⁹ » : toute l'histoire de cette forme-parangon de la musique de chambre trahirait le désir des compositeurs de recréer une « mimesis de la communication interpersonnelle ou intérieure au sujet », dans sa réussite et son épanouissement (chez Haydn et chez Beethoven surtout, ce « maître indépassé d'un dialogue équilibré ») comme, plus près de nous, dans son

²⁷Goethe et Stendhal, cités dans Bernard Fournier, *Histoire du quatuor à cordes*, v. III (*De l'entre-deux-guerres au XXI^e siècle*), Paris, Fayard, 2010, p. 438.

²⁸ « Il n'était pas d'instrument plus propre à obéir aux moindres inflexions de [la pensée de Beethoven] que le *quatuor à cordes*, avec son admirable mobilité, quatre à cinq octaves d'étendue, « l'égalité en dignité » de ses quatre parties mélodiques, dont le concert est un débat entre les voix diverses d'une même âme, entre les hommes différents que chaque homme porte en soi. Bien mieux que l'orchestre, [...], le quatuor à cordes maintient, affirme, par son unité sonore, cependant différenciée, l'unité de l'âme multiple. » R. Rolland, *Beethoven, les grandes époques créatrices. La cathédrale interrompue. Les Derniers quatuors* (v. II), Paris, éd. Du Sablier, 1943, p. 40-41.

²⁹B. Fournier, « Quelques clefs pour comprendre et goûter l'art du quatuor », dans D. Huybrechts et alii, *Voces Intimae : le quatuor à cordes au carrefour des arts et des lettres*, Tournai, Wapica, à paraître.

inéluctable naufrage (chez Elliot Carter, dont les œuvres illustrent une réflexion toute moderne sur les apories de l'interlocution).

§28 La littérature du quatuor développerait alors un processus de métaphore au second degré : elle tenterait la transposition poïétique d'un échange musical, lui-même traditionnellement pensé par analogie avec la conversation quotidienne.

§29 Cette tentative suppose l'exploitation des ressources du dialogisme énonciatif et de ce que l'on a pu appeler, au détour d'une extension sémantique à certains égards malheureuse, la « polyphonie » narrative³⁰. La possibilité d'injecter des marques d'hétérogénéité au sein du discours ou de décomposer le canal de la narration, fournit en effet les artifices les plus communs de mimesis structurale et satisfait avec plus ou moins de succès les aspirations méloformes ou mélogènes – comme on prend désormais l'habitude de les désigner³¹ – des écrivains. Ainsi le travail du langage et le modelage des perspectives semblent-ils voués, dans un contexte de renarrativisation des formes littéraires, à compenser le classicisme presque formaté du traitement assigné au dispositif actantiel constellaire. Tantôt, en permettant de modéliser les processus interactionnels tels qu'ils sont exhibés au sein de nos fictions ; tantôt en conférant aux personnages une densité fluctuante et pluridimensionnelle, en cela représentative d'une mise en crise des processus de l'individuation et de l'interactivité.

§30 La polyvocalisation, procédé de dialogisation énonciative le plus explicite – en ce qu'il affecte directement la macrostructure de l'œuvre –, révèle une aspiration méloforme : elle consiste en la démultiplication des perspectives selon un dispositif de déhiérarchisation des voix et des points de vue. Elle trouve une illustration aboutie dans *The Rosendorf Quartet*, où cinq personnages (les membres du quatuor ainsi que le double de l'écrivain) sont constitués non seulement en foyers perceptifs mais en sources primaires et alternées de la narration. Légitimant sa prise de parole par l'attrait du journal intime,

³⁰Face aux bourdonnements de sens et à la confusion qui règnent dans la définition des phénomènes de la polyphonie et du dialogisme, nous proposons un classement intuitif des différents dispositifs rencontrés au sein des œuvres sélectionnées, inspiré des approches énonciatives du récit et de la linguistique praxématique qui ont réalisé, à notre sens, l'actualisation la plus opérationnelle des théories de Genette et de Bakhtine. Voir notamment Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, coll. « Linguistique », 2009 ; Jacques Bres, « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie... », dans J. Bres et al., *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, actes du Colloque international de Cerisy-la-Salle, De Boeck, coll. « Champs linguistiques », 2005, pp. 47-61.

³¹À la suite de Frédéric Sounac. Voir *Modèle musical et « composition » romanesque dans la littérature française et allemande du XXe siècle : genèse et visages d'une utopie esthétique*, thèse de doctorat, EHESS, 2003.

par le désir d'écrire des mémoires, le besoin de s'auto-analyser ou l'importance de tenir un carnet de voyage, chacun entame un long monologue, à dominance tantôt introspective, tantôt descriptive et narrative, sur son expérience de l'exil.

§31

À la diversité des techniques de relation et des styles posés en alternance (moule aphoristique, monologue intérieur ou écriture mémorielle), aux portraits croisés et contrastants, s'ajoute que tout événement significatif de l'histoire collective est placé sous le regard de chacun des personnages-narrateurs : les confrontations spéculaires et les modulations subjectives auxquelles les scènes clés du roman se voient soumises contribuent ainsi à entretenir une illusion de synchronie différée. Pour l'écrivain fictif, qui explicite son projet romanesque en un « carnet d'exil », le roman de quatuor doit se présenter comme une « mosaïque » narrative et donner force de parole à chaque musicien, afin de recréer un sentiment d'intégration des quatre parties. Le choix d'un tel dispositif s'éclaire, au sein de la diégèse, d'un certain contexte historique :

I want to compose prose without a plot, to write a novel without a dominant character, to live in a world without heroes. The story of four German Jews exiled to Palestine in 1936 with musical instruments in their hands is the only thing I can think about today³².

Je veux forger ma prose sans tracé, écrire un roman sans personnage central, vivre dans un monde sans héros. L'histoire de quatre Juifs allemands exilés en Palestine en 1936, leurs instruments à la main, est la seule chose à laquelle je puisse me consacrer aujourd'hui.

§32

Le roman de N. Shaham, produit de cet agencement « contrapuntique », alimente suffisamment de recoupements pour suggérer la relation structurante unissant les quatre individus, mais ménage tout à la fois un subtil décalage dans la diffusion du volume informatif, de façon à ne pas ruiner toute progression narrative. Si elle n'est pas neuve, la technique prend un tour mimétique dans le cas qui nous occupe, en permettant de redimensionner ce qu'on a pu définir comme un topos de la littérature quartettiste : la préséance du paradigme et des rapports interpersonnels sur les trajectoires individuelles et la séquentialité de l'action.

§33

Les artifices concourant à la juxtaposition de visions simultanées, s'il paraissent l'apanage du genre romanesque, ont fait une irruption paradoxale au théâtre (art de la confrontation *in praesentia* par excellence) et notamment dans *Quatre quatuors pour un week-end*. La pièce, que charpente le motif du « chassé-croisé » entre deux couples, prévoit

³² RQ, p. 299.

une série de montages parallèles afin de suggérer la contemporanéité des dialogues intimes. Tour à tour, les scènes font alterner les échanges entre couples légitimes, couples adultérins et couples du même sexe, à la manière dont les voix instrumentales se combi-neraient alternativement dans la technique du contrepunt. Dans le cas où un événement fait l'objet de différents dialogues, il est suggéré que la mise en scène varie selon le point de vue du ou des personnage(s) le relatant, mais également que les quatre comédiens restent constamment sur scène, quelles que soient les configurations actantielles en jeu. L'ambition méloforme du procédé est pleinement assumée : pour justifier l'ensemble des directives ou suggestions de mise en scène, l'auteur argue de l'analogie qu'il souhaite établir avec le quatuor musical.

§34

Outre ces phénomènes de polyvocalisation et d'« aplatissement » des perspectives, qui affectent la structure globale du cadre narratif ou scénique, un certain nombre d'œuvres analysées exhibent des processus de dialogisation microstructurale, touchant directement à la substance des énoncés (tant monologiques que dialogaux). Les dédoublements instanciels auxquels le flux de la parole est alors soumis tiennent à ce que la praxématique définit comme la « capacité à faire entendre, outre la voix de l'énonciateur, une ou plusieurs voix qui la feuilletent énonciativement³³ ». Ces dédoublements, qui font la substance des analyses pragmatiques, impliquent cette fois une nette hiérarchisation des points de vue : ils font de la parole un champ d'affrontements au milieu duquel une voix principale, celle du locuteur, surplombe et englobe la voix ou le point de vue des autres instances énonciatives.

§35

Notons que dialogisme à l'état explicite, phénomène récurrent et récursif à l'œuvre dans toute démarche de délégation de parole, n'a que peu d'intérêt dans le cadre analytique que nous nous sommes fixé. Ce qui peut donner à réfléchir, en revanche, sont les traces de dialogisation implicite, qui traversent les énoncés et les marquent d'une intrigante hétérogénéité. À une époque qui ne croit plus en l'existence d'identités monolithiques et moins encore à la pertinence de leur représentation littéraire, les paroles attribuées au locuteur-personnage, récit ou répliques, sont injectées de voix « autres », voix étrangères qui le débordent et se développent indépendamment de son filtre identitaire. Dans certains cas, l'exercice littéraire s'est ainsi mué en une véritable « écriture d'entrepailleurs³⁴ ». Et cette technique, depuis la brèche ouverte par le fameux *Quartett*

³³J. Bres, *op. cit.*, p. 83.

³⁴Voir Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, re-composition*, Montreuil-sous-Bois, éd. Théâtrales, 2006, p. 85. Par cette expression, les auteurs entendent rendre compte de manifestations formelles récentes de la dramaturgie, de plus en plus fréquemment orientée vers une « poétique d'identités performatives » où le sujet se conçoit, affaibli derrière la parole elle-

d'Heiner Muller, semble particulièrement cultivée dans les œuvres romanesques ou dramatiques qui prennent le quatuor pour motif d'inspiration.

§36

Le Black Note a tous les airs d'un long monologue : l'histoire du jazz quartet, livrée en relation homodiégétique et sur le mode de la focalisation interne, plonge le lecteur dans l'univers mental d'un personnage déviant, que tout porte à se représenter comme schizophrène. Tout, ou plutôt, toute l'hétérogénéité dont est traversée la parole du narrateur. Car si elle semble se donner une seule et unique origine locutive, elle n'en constitue pas moins fondamentalement une « voix ventriloquée³⁵ », phagocytée par celle d'une série d'autres personnages, au nombre desquels figurent naturellement les trois anciens compagnons mélomanes du trompettiste. Les propos d'Elvin et de Georges, placés en allocutaires prétextes du monologue, de même que les phrases mégalomaniaques de Paul, feu le chef de bande, sont lâchement narrativisées ou enchâssées dans le tout – sans que des marqueurs explicites de délégation de parole soient systématiquement repérables – et viennent ainsi atomiser de part en part le discours premier. Le solo se fait quatuor, si l'on considère, avec Frank Wagner, que ces multiples phénomènes de brouillage énonciatif « traduisent le désir du narrateur-personnage de reconstituer la communauté fusionnelle qu'il formait avec ses trois compagnons³⁶ ». S'il y a bien « constellation de personnages » et interaction actantielle, c'est que cette ingénieuse manœuvre dialogique contraint le lecteur à prendre en compte les personnages absents au même titre que le seul personnage réellement en présence sur le devant de la scène locutive.

§37

Là où la teneur dialogique du monologue de *Black Note* semble traduire le souvenir mi-amer, mi-nostalgique d'une expérience fusionnelle, les échanges dialogués de *Quatre quatuors pour un week-end* ne font que sanctionner l'impossibilité de construire un jeu à quatre partenaires. Quand les rapports interpersonnels sont gangrénés par les imbroglios érotiques ou les replis narcissiques de l'égo, reste le pouvoir du personnage de dialoguer avec lui-même. Le dialogisme qui s'instaure alors, seul survivant à la défaite du quatuor, n'est plus d'ordre interlocutif, mais de nature *intra locutive* – pour reprendre un concept avancé par le linguiste Jacques Bres. Ainsi Gao Xingjian trouve-t-il en son quatuor de l'absurde l'occasion de porter sur scène un mode d'usage et de brouillage des pronoms personnels déjà expérimenté dans son roman *La montagne de l'âme* : chaque personnage

même, comme une somme de voix croisées et hétérogènes.

³⁵ Frank Wagner, « "C'est à moi que tu parles ?". Allocutaires et auditeurs dans *Le Black Note* de Tanguy Viel », dans Sjef Houpperlans et alii, *Territoires et terres d'histoires. Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Amsterdam / New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2005, p. 230.

³⁶ *Ibid.*, p. 231.

y parle tant au « je », qu'au « tu » et au « il », se référant au « moi » quoi qu'il en soit, et sondant par ce détour les méandres de son identité subjective³⁷. En « je » il s'exprime, usant du « tu » il s'écoute parler et parlant en « il », se prend pour objet d'analyse et d'observation : ses fonctions déictiques, dénotant une extrême souplesse de point de vue, débordent le cadre de ses attributions ordinaires.

§38

Pour renforcer l'étrangeté du procédé, Xingjian subvertit les modes usuels de la construction discursive. Dans un entrelacs dramatique expérimental et anti-mimétique, il mêle le discours indirect au traditionnel discours direct, le monologue intérieur au classique dialogue, et encore, au dialogue de sourd – les voix creuses du badinage se croisent sans jamais paraître vouloir s'impliquer dans une réelle conversation.

Daniel : Pardon, il dit qu'il vient chercher des allumettes, qu'il a perdu son briquet il ne sait où.

Anne : Elle dit qu'elle a laissé son livre dans le salon ; qu'avant de dormir, elle faisait un peu de lecture comme d'habitude.

Daniel : C'est vrai, les livres ça fait dormir.

Anne : Il faut néanmoins qu'ils soient intéressants. Sinon il n'y a pas lieu de les feuilleter au coucher.

Daniel : Tu dis que d'ordinaire, tu t'endors très tard, et qu'avant de te coucher, tu ne manques jamais de fumer une cigarette ; c'est une manie depuis de longues années.

Anne : Elle dit qu'elle prend un fond de cognac quand elle a de la peine à dormir. Ne voudrais-tu pas un petit verre ?

Daniel : Tu sais bien que ce n'est qu'un jeu, autant pour elle que pour toi, et que tout cela vous excitera³⁸.

§39

Du même coup, la poésie et la narration ont droit de cité en un genre qui les refoule en principe : au volume didascalique plus que réduit répond un écrasement de la parole sous un discours informatif, descriptif ou lyrique, par l'entremise duquel chaque personnage peut s'épancher librement, solitairement, sur les jeux de l'amour et du hasard.

³⁷ L'auteur a explicité l'usage de ce procédé à de nombreuses reprises, et notamment dans *La raison d'être de la littérature* (trad. N. et L. Dutrait, La Tour d'Aigues, éd. de l'Aube, 2008, p. 30) : « Dans mes romans, je me sers de pronoms personnels à la place des personnages habituels, je décris ou j'observe le personnage principal en utilisant les pronoms « je », « tu » et « il ». Et quand un même personnage utilise les pronoms personnels différents pour s'exprimer, la distance que cela instaure donne aussi un espace intérieur plus vaste au jeu de l'acteur. D'ailleurs, je recours aussi aux changements de pronoms personnels dans ma dramaturgie. »

³⁸ *QWWE*, p. 24.

Bernard : Dans la lumière oscillante, la silhouette presque nette d'une femme apparaît. Tu t'approches d'elle doucement tout en espérant qu'elle se retourne, mais elle baisse lentement la tête, cache son visage dans ses mains. Tu tapotes son épaule et elle tourne la tête vers toi. Ah ! Un visage vieilli et ratatiné ! Le bougeoir est tombé par terre... Plongé à nouveau dans l'obscurité, tu cherches le bougeoir, ne trouves que des morceaux de verre... Tu t'efforces de comprendre si tu es dans le rêve ou la réalité. Tu saisis à pleines mains des éclats de verre pour voir si ça saigne et ça coule...³⁹

§40 Une complexe relation intrapersonnelle se substitue ainsi à la relation interpersonnelle, vouée à l'échec dans le drame du quatuor. Elle règle avec une rare efficacité le conflit né de la difficulté de rester soi-même au sein d'une formation gravitant entre le duo et l'orchestre de chambre, entre deux et beaucoup.

AU-DELÀ DU JEU DES VOIX, UNE MUSIQUE À L'ŒUVRE ?

§41 Nous prenons le parti de n'évoquer que brièvement les jeux sur le rythme et les procédés de désémantisation repérables dans certaines œuvres analysées ; les réflexions sur la « musique verbale » ou les aspirations mélogènes des écrivains nous semblent plus directement exposées au risque de subjectivisme, et ne sont pas spécifiquement liées à la démonstration que nous souhaitons tenir en ces quelques pages.

§42 Mentionnons simplement que des fragments de paratexte et des séquences métanarratives commandent une lecture de nature transpositionnelle. Comme cet avertissement de Gao Xingjian, indiquant que la structure de sa pièce, « abandonnant la logique des événements et de l'ordre temporel [...] s'apparente [...] à une composition musicale », et que « le tempo de chaque scène doit jouer un rôle important dans le choix des options de mise en scène ». Ou cette petite phrase placée dans la bouche du narrateur-fou de *Black Note*, précisant qu'« [il] préfère répéter à l'infini, comme le jazz, [...] repasser les mêmes accords » malgré le décor qui change. De la même façon, on pourrait expliquer le foisonnement d'anaphores, d'échos et d'infimes variations, toutes « logiques de résonance »⁴⁰ qui scandent le récit des narrateurs déviants de *Cuarteto* et de *Black Note* comme les répliques des personnages de Gao Xingjian ou du couple Ruel-Cervantès.

§43 Mais le mythe du texte-partition semble ne pas résister à la mise en garde de Tanguy Viel :

³⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁰ J.-P. Ryngaert et J. Sermon, *op. cit.*, p. 155.

Je n'ai jamais pensé qu'on puisse trouver un équivalent littéraire d'une quelconque musique. Les analogies peuvent provenir des sensations de lecture, mais elles concernent vraiment les lecteurs, pas l'écrivain au travail⁴¹.

§44

À défaut de musique, c'est ainsi la physionomie et le mode d'action du quatuor, ses façons d'être et de faire, qui font l'objet du défi de la captation littéraire ; davantage qu'un motif mélodique, une harmonie ou un tempo d'exécution, pour flatter l'homme de lettres dans sa quête du symbole et de l'architecture insolite, il y a ce réservoir d'identités archétypales, autant de possibles *points de voix* à plonger dans le dédale d'une conversation intime.

Quelques mots à propos de : Florence Huybrechts

Docteure en Langues, Lettres et Traductologie de l'Université libre de Bruxelles

Postdoctoral Fellow, B.A.E.F. / Columbia University in the City of New-York (Department of English & Comparative Literature)

Florence Huybrechts est docteure en Langues, Lettres et Traductologie de l'Université libre de Bruxelles. Sa thèse, soutenue en novembre 2017, est consacrée à *L'écrivain mélomane, entre presse et livre (1919-1939)*. Elle est actuellement titulaire d'une bourse postdoctorale de la Belgian American Educational Foundation, et affiliée au Center for Jazz Studies de l'Université de Columbia (New-York). Parmi ses publications, on peut citer : « *L'Humanité et L'Action française sur le front musical : une critique au diapason des idéologies ? (1919-1939)* », Rialland I. (dir.), *Critique et médium*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 95-110 ; « *Quand poètes et cérébraux se disputent le morceau : la "querelle du jazz" dans la presse belge de langue française (1930-1942)* », Cohen-Avenel P. (dir.), *Jazz, pouvoir et subversion de 1919 à nos jours*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New-York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2013, p. 175-197 ; « *Petit traité de "prothèse auriculaire" ou comment repenser l'ekphrasis musicale* », *Textimage*, 2013, URL : http://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/huybrechtsi.html.

⁴¹Tanguy Viel, cité dans Baptiste Liger, « L'homme qui en savait trop », *L'Express culture*, avril 2006, article consulté le 13/12/12, URL : <http://www.lexpress.fr/culture/livre/insoupconnable_811103.html>.

Pour citer cet article

Florence Huybrechts, « « Entre deux et beaucoup, il y a quatre ». Symbolique et *mimesis* du quatuor dans l'imaginaire romanesque et dramatique contemporain », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Quatuor, littérature et cinéma » n° 18, printemps 2018, mis à jour le : 03/07/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/292>.

Heiliger Dankgesang, Cavatine, Grande Fugue : la littérature à l'écoute d'un mythe fragmentaire

Frédéric Sounac

Résumé

Au sein de l'œuvre considérable de Beethoven, le groupe des derniers quatuors à cordes (*op. 130 et 135*) jouit d'un statut esthétique particulier, en ce que la musicologie, et la littérature, en ont fait un véritable paradigme de modernité et de radicalité spéculative. En marge de certaines mobilisations romanesques illustres de ce répertoire (Marcel Proust, Virginia Woolf, Thomas Mann, Milan Kundera), on s'attache dans cet article à observer la manière dont trois pièces singulières, le « *Heiliger Dankgesang* » du *quatuor n°15 (op. 132)*, la *Cavatine* du *quatuor n°13 (op. 130)* et la *Grande Fugue op. 133*, s'inscrivent, à la faveur d'une représentation complexe de l'écoute, dans la poétique de trois romans extrêmement contrastés : *Contrepoint* (1928) de Aldous Huxley, conjuguant expérimentation formelle sur la polyphonie narrative et réflexion satirique sur une tradition d'idéalisme musical ; *Cavatine* (2000) de Bernard Simeone, court récit dans lequel « l'excavation »

constituée par l'écoute de la musique nourrit une méditation sur le deuil et la possibilité même de l'écriture ; *Fifty Degrees below* (2005) de Kim Stanley Robinson, où la puissance contradictoire de la fugue beethovénienne fonctionne comme une métaphore de la recherche scientifique mais aussi de la violence, éventuellement destructrice, des phénomènes climatiques.

§I

Les derniers quatuors à cordes de Beethoven, qui constituent un « tournant » objectif dans l'histoire de la musique et sont depuis le milieu du ^{xx}e siècle un objet privilégié de la musicologie, font également office, comme l'a montré Edward Saïd¹, de paradigme et de mythe esthétique. Plus célébrés que véritablement connus et écoutés, ils sont souvent mis en scène par la culture, arraisonnés aux fins de garantir – parfois de manière ironique – un certain degré d'exigence artistique ou de qualité spéculative. Au sein du massif intimidant de ce qu'il est convenu d'appeler le « dernier Beethoven » (la *Missa Solemnis* op. 123, les *Sonates pour piano* op. 109, 110 et 111, et les *Variations Diabelli* op. 120 – autant d'œuvres qui ont d'ailleurs abondamment nourri l'imaginaire littéraire), le groupe des derniers quatuors (op. 130 à 135) possède encore un statut particulier : il fait office de saint-des-saints de la modernité radicale attribuée au Beethoven tardif, un univers exemplairement « inactuel » au moment de son élaboration, dont la complexité et la qualité visionnaire ne trouveront véritablement d'écho que chez Bartók, Berg et Chostakovitch. Le Beethoven prométhéen des *Symphonies*, emblématique d'un pouvoir épique et fédérateur de la musique (il suffit de songer au signifié humaniste aujourd'hui attaché à la *Neuvième Symphonie*), le cède alors à une figure ascétique, anti-hédoniste, retranchée dans une surdité lui permettant de composer *in abstracto*, pour un quatuor considéré comme un support expérimental plus que comme une formation instrumentale : symboliquement, ces quatuors prennent le relais direct de *L'Art de la Fugue* de Jean-Sébastien Bach, œuvre elle aussi « mentale » et non explicitement instrumentée, si bien qu'il est possible (et même fréquent) de la confier à un quatuor à cordes. L'influence de ces partitions sur des figures aussi emblématiques de la modernité romanesque que sont Proust, Virginia Woolf ou Thomas Mann (le *Docteur Faustus* contient même une esquisse d'analyse du *Quinzième quatuor*, op. 132, qu'Adrian Leverkühn et Serenus Zeitblom vont entendre à Leipzig) atteste, comme on l'a dit, d'une fonction véritablement paradigmatique : tout œuvre prospective, réflexive, moderne en ce qu'elle engage un renouvellement de l'expression et de la forme, doit d'une certaine manière répondre à ce corpus beethovénien pour ainsi dire totémique. Naturellement, indépendamment de leur qualité esthétique intrinsèque, la mythification des « derniers quatuors » possède

¹E. Saïd, *Du Style tardif*, Arles, Actes Sud, 2012.

une histoire qui serait sans nul doute passionnante à étudier. En France, le rôle joué par Romain Rolland est évidemment majeur, mais l'on peut s'attarder un instant sur l'étape que constitue la lecture de Theodor Adorno, comme toujours assez intimidante dans son expression :

Beethoven n'unit plus à l'image le paysage, maintenant abandonné et aliéné. Il le balaie du feu même qui enflamme la subjectivité, pendant qu'elle donne, dans sa fuite, contre les cloisonnements de l'œuvre, fidèle à l'idée de sa dynamique. Son œuvre tardive demeure encore processus : non pourtant au sens de développement, mais comme « allumage » entre deux extrêmes, qui ne tolèrent plus le médian et l'harmonie, faits de spontanéité. Entre les extrêmes au sens le plus technique du mot : ici de l'homophonie, de l'unisson, de la fleur de rhétorique signifiante, là de la polyphonie qui s'éveille immédiatement au dessus. C'est de la subjectivité qui comprime les extrêmes en un seul moment, qui charge la texture polyphonique de ses tensions, la brise dans l'unisson, et s'en échappe ; qui installe la fleur de rhétorique en tant que monument commémoratif du passé, où entre la subjectivité elle-même, pétrifiée. Les césures, cependant, l'arrêt brusque, qui signalent avant tout le dernier Beethoven, sont des moments d'éruptions ; l'œuvre se tait, lorsqu'elle est ainsi délaissée, et reverse ses « vides » à l'extérieur².

§2

Extraites d'une étude de 1937 consacrée au style tardif de Beethoven, ces lignes semblent faire état d'une scission, aussi obscure soit-elle, entre le discours musical et ce que l'on pourrait appeler son « champ de signifiante ». Abrupt, autoritaire, presque agressif par son hermétisme, le ramage critique d'Adorno semble vouloir également, avec son expression paratactique, proposer une sorte de paraphrase verbale du style des derniers quatuors, comme si l'on en était réduit, faute de pouvoir les analyser, à les « retrouver » en un improbable geste mimétique. Quoi qu'il en soit, il semble qu'Adorno, qui réactive implicitement l'opposition entre « objectivité polyphonique » et « subjectivité harmonique », insiste sur le caractère profondément utopique des dernières œuvres de Beethoven, appliquées à concilier l'inconciliable en faisant cohabiter des logiques contradictoires, en chemin, peut-être, vers cet improbable genre « subjectif-objectif » qu'appelaient de leurs vœux les premiers Romantiques³. Ces quatuors réaliseraient ainsi, da-

²T. W. Adorno, « Le Style tardif de Beethoven », traduction de Steffen Deutschbein et Dominique Jameux, *L'Arc* n°40 (« Beethoven »), Librairie Duponchelle, 1990, p. 31.

³On peut se reporter, sur cette question, à l'ouvrage désormais classique de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire* (Paris, Éditions du Seuil, 1978) ou aux analyses de Jean-Marie Schaeffer sur la constitution de la « théorie spéculative de l'art » dans *L'Art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992.

vantage peut-être qu'un fantasme musical, un idéal originellement littéraire, ce poème organique, autotélique et critique, « poésie de la poésie » que poursuit Tieck avec son *Franz Sternbald*, Friedrich Schlegel avec sa *Lucinde*, Novalis avec son *Henri d'Ofterdingen* et peut-être même, de manière prémonitoire, Goethe avec son *Wilhelm Meister*. Une modernité absolue, et *progressive*, c'est-à-dire s'accroissant avec le temps : cette capacité à faire craquer tous les cadres connus et à violenter éternellement les habitudes d'écoute est certainement au cœur de la légende des derniers quatuors comme *processus*, mais explique également qu'il soit rarement possible de les recevoir dans leur ensemble, comme œuvres aimées, maîtrisées, intégrées au patrimoine intime de chacun. Comme on l'a déjà mentionné, il est au fond plus aisé de s'y référer que de bien les connaître. La réception des derniers quatuors est savante, presque professionnelle, à tel point qu'il est tentant, pour beaucoup d'écrivains, de prélever dans leur masse des moments privilégiés, des isolats ou « points d'écoute » auxquels s'arrime l'imaginaire. Si l'on accompagne donc de manière critique un mouvement de restriction du champ, on passera dans cette étude du style tardif de Beethoven aux seuls derniers quatuors, puis de ces quatuors à trois pièces fameuses, qui illustrent peut-être, au moins pour les deux premières, ce qu'Adorno appelle la « fleur de rhétorique » : moments de grâce mélodique spiritualisée, commémorative si l'on veut, au sein d'une dialectique qui n'abdique cependant rien de son intransigence spéculative. Il s'agit du *Heiliger Dankgesang* (« chant d'action de grâces ») composant le troisième mouvement (« molto Adagio ») du *quatuor n° 15* (op. 132), de la *Cavatine* qui constitue le cinquième mouvement du *quatuor n° 13* (op. 130) et de la *Grande Fugue*, originellement conclusion de ce même quatuor op. 130, mais ensuite remplacée par un *Finale* alternatif et autonomisée sous le numéro d'*opus* 133. Pour chacune de ces pièces illustres, on considèrera brièvement dans les pages qui suivent une « écoute » littéraire spécifique, en s'attachant à mettre en lumière le processus selon lequel chaque auteur investit son rapport sensible à la musique, captant au passage, de manière originale, l'autorité des derniers quatuors, pour traiter des problématiques qui lui sont chères : la tradition idéalisante du discours sur l'art pour Aldous Huxley, l'écriture et l'expérience du deuil pour Bernard Simeone, l'énergie cosmique et l'alerte écologique pour Kim Stanley Robinson.

EXTASE OU CASTRATION : LE *HEILIGER DANKGESANG* SELON ALDOUS HUXLEY

§3

En 1928, soit quatre ans à peine avant le *Brave new World* qui devait lui valoir une gloire planétaire, Aldous Huxley publia son roman *Point counter point*, incontestablement l'un de ses textes les plus ambitieux du point de vue formel et de celui de la mise

en scène satirique de la culture. Comme son titre l'exhibe, le texte fait référence au principe d'écriture contrapuntique, de la même manière que Gide, dès 1925 avec ses *Faux-monnayeurs*, avait placé une fiction narrative sous l'égide de Bach et de son *Art de la Fugue*⁴. Reprenant à son compte le problème romanesque posé par l'auteur français, Huxley s'efforce d'en complexifier les techniques simultanistes, tout en conservant un regard distancié et critique sur la question de la transposition au verbal de structures musicales. Dans la lointaine postérité du *Tristram Shandy* de Sterne, *Point counter point* propose en effet un traitement mi-sérieux mi-humoristique de la chimère de la polyphonie littéraire, et s'ouvre d'ailleurs sur une scène de concert dans une demeure patricienne, Tantamout House, où l'assemblée écoute la *Suite en si mineur*, pour flûte et cordes, de Jean-Sébastien Bach. Si le cantor de Leipzig – contrepoint oblige – reste assurément la figure tutélaire de l'œuvre, c'est pourtant Beethoven qui se trouve au cœur de l'une des scènes les plus mémorables, celle où Spandrell, personnage cynique mais non sans grandeur dans son ignominie, convoque un couple d'amis, les Rampion, à assister à son suicide sur fond de *Quinzième quatuor* :

Spandrell was very insistent that they should come without delay. The *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart* simply must be heard. « You can't understand anything until you have heard it », he declared. « It proves all kinds of things – God, the soul, goodness – unescapably. It's the only real proof that exists ; the only one, because Beethoven was the only man who could get his knowledge over into expression. You *must* come. Spandrell insista pour qu'ils arrivent sans délai. Le *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart*, devait tout bonnement être entendu ! « Vous ne pouvez rien comprendre avant de l'avoir entendu », déclara-t-il. « Il démontre toutes sortes de choses – Dieu, l'âme, la bonté – de manière irréfutable. C'est l'unique véritable preuve qui soit ; l'unique, parce que Beethoven était le seul homme capable de transformer son savoir en expression. Vous *devez* venir⁵.

§4

Les Rampion acceptent l'invitation, et préalablement à l'acte fatal, se voient infliger une écoute commentée du célèbre *Heiliger Dankesang*. Spandrell, s'identifiant sans doute au « convalescent » qui remercie son créateur, semble rechercher dans cette musique une forme de rédemption publique, ou d'ultime conversion musicale. Son discours, pétri d'idéalisme esthétique, insiste sur le caractère spirituel de la pièce de Bee-

⁴Pour une approche musico-littéraire synthétique de l'œuvre de Huxley, on peut se référer à l'ouvrage de Jean-Louis Cupers, *Aldous Huxley et la musique*, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint Louis, 1985.

⁵A. Huxley, *Point counter point*, Londres, Penguin Modern Classics, 1963, p. 428. (Notre traduction).

thoven, perçue comme abstraite, presque imaginaire et conceptuelle, pour ainsi dire dématérialisée. À l'en croire, le hiéroglyphe beethovénien, comme jadis celui de Bach dans *L'Art de la fugue*, est d'une telle perfection qu'il pourrait demeurer *in abstracto* et se passer de réalisation sonore :

It was the calm of still and rapturous contemplation, not of drowsiness or sleep. It was the serenity of the convalescent who wakes from fever and finds himself born again into a realm of beauty. But the fever was « the fever called living », and the rebirth was not into this world ; the beauty was unearthly, the convalescent serenity was the peace of God. The interweaving of Lydian melodies was heaven. C'était le calme d'une contemplation immobile et extatique, non celui de la somnolence ou du sommeil. C'était la sérénité du convalescent qui s'éveille d'un état fiévreux et a le sentiment de renaître dans un royaume de beauté. Mais la fièvre était « la fièvre appelée vie », et la renaissance n'était pas de ce monde ; la beauté n'appartenait plus à cette Terre, la sérénité convalescente était la paix de Dieu. L'intrication des mélodies lydiennes était le paradis⁶.

§5

On peinerait à trouver, même chez Hoffmann, Tieck ou Wackenroder, un récit si extatique d'un moment de réception musicale. Évoquant de manière prévisible la surdité de Beethoven, telle une garantie d'autotélie de la pensée et d'indifférence à tout « effet » terrestre de la musique, Spandrell transforme l'audition en cérémonie culturelle à contenu sacré, dont l'objectif – même si cela n'exclut pas que son ravissement soit sincère – est de prendre l'ascendant sur ses invités : tout à sa mystique musicale, le cynique s'offre une sortie prestigieuse, une échappatoire quiétiste infiniment prestigieuse. Cependant, un esprit aussi ironique et politique qu'Huxley, toujours soucieux de démystifier l'art et la bouffissure idéalisante dont il fait éventuellement l'objet, ne peut manquer d'apporter la contradiction à un tel personnage, ne serait-ce qu'en vertu du « contrepoint » annoncé dans le titre. C'est pourquoi Mark Rampion, déjouant le piège culturel, réagit en intellectuel sceptique, singulièrement méfiant à l'endroit de toute absolutisation esthétique :

- Don't you think it's marvellous ? He turned to Rampion. Isn't it a proof ?
The other nodded.
- Marvellous. But the only thing it proves, so far as I can hear, is that sick men are apt to be very weak... It's the art of a man who's lost his body.
- But discovered his soul.
- Oh, I grant you, said Rampion, sick men are very spiritual. But that's because

⁶ *Ibid.*, p. 431 (Notre traduction)

they're not quite men. Eunuchs are very spiritual lovers for the same reason.

- But Beethoven wasn't a eunuch !

- I know. But why did he try to be one ? Why did he make castration and bodilessness his ideal ? What's this music ? Just a hymn in praise of eunuchism. Very beautiful, I admit. But couldn't he have chosen something more human than castration to sing about ?

- Ne trouvez-vous pas cela merveilleux ? Il se tourna vers Rampion. N'est-ce pas une preuve ?

L'autre hocha la tête.

- Merveilleux. Mais la seule chose que cela prouve, pour autant que j'entende, c'est que les hommes malades sont extrêmement faibles. C'est l'œuvre d'un homme qui a perdu son corps.

- Mais découvert son âme.

- Oh, je vous l'accorde, dit Rampion, les hommes malades sont très spirituels. Mais c'est parce qu'ils ne sont plus vraiment des hommes. Les eunuques sont des amants très spirituels pour la même raison.

- Mais Beethoven n'était pas un eunuque !

- Je sais. Mais pourquoi essayait-il d'en être un ? Pourquoi fit-il de la castration et de la désincarnation son idéal ? Qu'est-ce que cette musique ? Simplement un hymne à la gloire des eunuques ! Très beau, je l'admets. Mais n'aurait-il pu chanter à propos de quelque chose de plus humain que la castration⁷ ?

§6

On laissera à chacun le soin de savourer le portrait de Beethoven en eunuque ou de s'en indigner, au contraire comme d'un élément de grotesque culturel à tendance blasphématoire. Rampion, à l'évidence, assouvit un désir sacrilège de démystifier l'autorité des derniers quatuors, dont il relève du même coup la nature problématique : le *Heiliger Dankgesang* incarne alors un art exsangue, symboliquement stérile, abusivement spiritualisé, et finalement antihumaniste dans son incapacité à conserver un lien avec la réalité et sa représentation. Chantre dépressif de la castration, Beethoven et son « action de grâces » deviennent dès lors des emblèmes de l'irresponsabilité de la musique et de sa propension à s'autocélébrer, par le biais du discours mélomane, en patrie de l'âme. La dialectique qui parcourt le complexe montage d'idées qu'est *Point contre point* est donc de nature à mettre en question le statut des derniers quatuors qui, s'ils semblent récusés en tant qu'entité transcendante, n'en demeurent pas moins un gage de modernité formelle. Dépouillés de leurs oripeaux absolutisants, ils servent encore de caution esthétique à un roman qui tente de réaliser l'improbable migration des structures musicales vers la prose

⁷ *Ibid.*, p. 431-432 (Notre traduction)

narrative. Philip Quarles, le personnage d'écrivain en abyme, écrit ainsi :

Meditate on Beethoven. The changes of moods, the abrupt transitions.(Majesty alternating with joke, for example, in the first movement of the B flat major quartet. Comedy suddenly hinting at prodigious and tragic solemnities in the scherzo of the C sharp major quartet.) More interesting still the modulations, not merely from one key to another, but from mood to mood. A theme is stated, then developed, pushed out of shape, imperceptibly deformed, until, though still recognizably the same, it has become quite different. (...) Get this into a novel. How ?
 Méditez sur Beethoven. Les changements d'atmosphère, les transitions abruptes. (La noblesse alternant avec la plaisanterie, par exemple, dans le premier mouvement du *Quatuor* en Si bémol majeur. La comédie touchant soudainement à une solennité prodigieuse et tragique dans le scherzo du *Quatuor* en Do dièse majeur.) Plus intéressant encore, les modulations, non seulement d'une tonalité à l'autre, mais d'un climat à l'autre. Un thème est donné, puis développé, étiré, imperceptiblement déformé, jusqu'au point où, bien que parfaitement reconnaissable, il est devenu tout différent. (...). Transposer cela au roman. Comment⁸ ?

UNE ÉCOUTE RÉDEMPTRICE : LA *CAVATINE* SELON BERNARD SIMEONE

§7

Venons-en à présent à un deuxième « point d'écoute » fragmentaire, la *Cavatine* de l'opus 130, qui passe parfois pour le sommet dramatique de toute l'œuvre de Beethoven et fut composée pendant l'été 1825, selon ses propres mots, « *unter Thänen der Wehmuth* », dans les pleurs de la mélancolie. Rappelons pour l'anecdote que cette pièce, interprétée par le quatuor de Budapest, fut gravée avec quelques autres sur le « Golden Record » des deux sondes Voyager, lancées en 1977 pour témoigner du génie humain hors du système solaire. Mélancolique, le roman de Bernard Simeone lui aussi intitulé *Cavatine*, publié en 2000, l'est assurément : dans un garage perdu dans la banlieue d'une ville française sans nom, qu'on suppose être Lyon, un critique musical s'enferme avec pour objectif d'écouter en une nuit l'ensemble des *Quatuors à cordes* de Beethoven, soit environ neuf heures de musique. Au fil des minutes et des œuvres qui s'enchaînent, sa conscience verrouillée se fissure et fait affleurer – avant qu'il n'en soit submergé – les images d'un récent voyage à Turin, sur les traces de sa jeunesse. Revenu dans la plaine du Pô, il a appris la mort de la femme qu'il avait jadis aimée, une musicienne dont il s'était séparé à la suite d'un acte inavouable et obsédant : le viol commis sur elle alors qu'elle se refusait, gagnée par la mélancolie et déjà affaiblie par la drogue. Dans une langue sobre et

⁸ *Ibid.*, p. 297-298. (Notre traduction)

poétique, l'auteur entrelace l'aventure d'une conscience – c'est-à-dire d'un sujet confronté crûment à une culpabilité inexpiable – et un ensemble de leçons musicales sur le temps, le don de soi, l'expression, la possibilité de parvenir à une « vérité » hors du langage. Du *Treizième quatuor* (op. 130), il extrait symboliquement « le mouvement lent, la cavatine, *cavare*, creuser, où certains ne voient que musique assourdie, presque sans grâce, qui semble écrit par l'espace lui-même qui s'incurve⁹. » Renvoyant à l'univers vocal avec un lyrisme étranglé jusqu'à l'effritement, la *Cavatine* offre ainsi le modèle, en interrogeant la notion même de « phrase », d'une considération par le récit des limites de son matériau verbal, et de la nécessité d'en sonder impitoyablement les faiblesses, les facilités, les conventions : expérience douloureuse, dans laquelle le sujet court le risque d'être renvoyé à l'inexprimable, mais qui constitue son seul recours sur le chemin de l'acceptation. On peut dire de ce texte qu'il développe, sous l'égide des quatuors, une véritable éthique de l'écoute : pour presque absurde qu'elle soit, la mission beethovénienne que s'assigne le narrateur doit impérativement s'achever avant l'aube, comme si de l'épreuve – l'écoute forcée – devait surgir une libération. Au rebours du titan prométhéen, Beethoven est alors le « désespéré d'Heiligenstadt » : à la tragédie élective de la surdité du compositeur, correspond symboliquement une situation d'audition extrême, dont on n'attend rien de moins que le salut. Le respect infini porté par le personnage aux quatuors, ainsi, n'empêche pas son intention de relever d'un étrange masochisme, dont le sens ne peut se trouver que dans une perspective d'expiation, dans l'acception pleinement morale du terme : « Quel pardon vient de soi-même ? En entendant la Cavatine, j'espère qu'il viendra d'une musique comme celle-là, de plus loin que la musique¹⁰. » L'écoute des quatuors est ainsi destinée à se substituer à un défaut d'écoute – et de compréhension – originel : l'incapacité du narrateur à entendre la souffrance de la femme qu'il aimait doit être rachetée par un dévouement de l'oreille à la fois surhumain et surdéterminé, dont la raison se situe bien au-delà du simple plaisir esthétique.

§8

De ce point de vue, il importe de souligner que *Cavatine*, en dépit des apparences et de ce que pourrait laisser supposer la référence constante aux quatuors de Beethoven, n'est pas un roman sur la dérive « mélomaniacale » d'un individu trop épris d'un cycle fascinant. Même si l'on devine l'auteur très bien informé sur le plan musicologique, l'expertise du narrateur est supposée plutôt que véritablement mobilisée dans le récit : c'est l'onde émotive suscitée par les différents quatuors, souvent accompagnée d'hypothèses sur le tourment poétique de Beethoven, qui prime sur l'objectivité analytique. Reclus

⁹B. Simeone, *Cavatine*, Lagrasse, Verdier, 2000, p. 99.

¹⁰ *Ibid.*, p. 100.

dans un garage devenu ainsi métaphore de sa conscience, le narrateur procède instinctivement à un appariement des attributs compositionnels des différents quatuors aux mouvements alternativement précis et erratiques d'une mémoire qui s'efforce d'affronter la totalité du passé, dût-elle être reconstituée par bribes et rester finalement lacunaire. Les événements et paramètres musicaux sont presque toujours perçus en termes de responsabilité¹¹, chaque nouvel *opus* étant en quelque sorte « travaillé » par l'audition jusqu'à devenir le miroir, terriblement fidèle malgré son hermétisme, de la souffrance intérieure. Sans que sa qualité intrinsèque en soit évidemment niée ou fragilisée, la musique apparaît ainsi plastique, modelée par un double flux cognitif et émotif : le *septième quatuor*, renchérissant sur le motif de « l'excavation » contenu dans le titre du roman, s'entend par exemple comme la traduction – supérieurement exprimée – d'une conscience dont les chemins hasardeux convergent malgré eux, de manière concentrique, vers une question obsédante. L'écriture de Bernard Simeone invite ainsi le lecteur à s'immerger, à l'instar du personnage principal, dans une *écoute de l'écoute* devenue une formule même de l'éthique, c'est-à-dire menant à une meilleure intelligence d'autrui et, si difficile soit-il à faire naître, à un nouveau respect de soi. La chose, et cela vaut aussi pour la musique, n'a évidemment rien d'anodin, puisque l'expression littéraire prend en charge un geste à la fois essentiel et né d'une exceptionnelle intensité perceptive, profondément somatique, capable de provoquer dans l'être un changement majeur, une permutation : « Ce qui continue, ce qui échappe à la fragmentation, c'est une phrase, un geste, une écoute. Aussi loin qu'elle aille dans l'abandon, aussi profond qu'elle se creuse, l'écoute est un acte, une décision¹². » Sombre élégie au passé, déchirant examen de conscience, *Cavatine* se présente avant tout comme l'élaboration d'un travail de deuil à travers la musique : « Y a-t-il dans sa mort, obstinément, quelque chose que je n'ai pas entendu ? Comme on est, tombés prétextes et défenses, la part nue du deuil, il faudrait être l'écoute nue. Qui elle, est inaudible. [...] J'entrais dans le deuil un peu comme ce garçon dans l'écoute. Dans le deuil d'une femme qui, si elle avait été vivante, n'aurait pas voulu me parler¹³. » Dans ce contexte, l'ensemble des quatuors de Beethoven apparaît alors doté d'un sens testamentaire, et la *Cavatine* de l'opus 130 s'apparente à un thrène intime, une *exigence* de descente

¹¹On pense à l'usage de ce terme par Gide, à propos de l'écriture de Chopin : « Chopin, le premier, bannit (...) tout développement oratoire. Il n'a souci, semble-t-il, que de rétrécir les limites, de réduire à l'indispensable les moyens d'expression. Loin de charger de notes son émotion, à la manière de Wagner par exemple, il charge d'émotion chaque note, et j'allais dire : de responsabilité. » *Notes sur Chopin*, Paris, L'Arche, 1949, p. 12.

¹²Bernard Simeone, *Cavatine*, op. cit., p. 33.

¹³*Ibid.*, p. 66, 73. (Nous soulignons)

en soi, d'abîme intérieur conduisant à l'épreuve nécessaire de la décomposition :

Ne rien exclure des voix discordantes, éclatées, c'est la leçon des treizième et quatorzième quatuors quand on les entend l'un après l'autre, si opposés, si proches. Et c'est la leçon de sa mort, elle tantôt accordée à l'énigme d'une ville, tantôt fuyant hors de tous les cadres. Ces visages contradictoires, les siens, les miens, et ceux qui n'en sont pas mais des ombres, des reflets, des fugues, je dois les accepter ensemble. Alors l'acte que j'ai commis, et dont je ne saurai jamais, derrière l'email de ses yeux, ce que pour elle il fut vraiment, n'effacera pas le fait de l'avoir aimée¹⁴.

§9

L'espace de la musique devient ainsi l'engagement dans l'expérience périlleuse d'une déconstruction de l'identité, hors des cadres sécurisants d'une perception préparée par l'élément mondain ou culturel. Le temps musical, aussi insaisissable que dense, favorise un renoncement à soi momentané, au bénéfice d'une éventuelle renaissance. Privilège de la radicalité qui s'attache au dernier Beethoven : l'écriture seule n'aurait pas permis un tel cheminement, mais en dernier ressort, ce sont bien les mots – « humiliés mais vivants » dit le texte – qui se trouvent investis d'une mission qui les dépasse : témoigner d'un processus, d'un cheminement intérieur dont le fonctionnement – on n'ose dire la *grammaire* – est musical, fait de lignes, de blocs, d'affects, de pensée non-cognitive, de répétitions obscurément signifiantes. La tentation de désespérer devant l'indicible parcourt assurément *Cavatine*, dans la mesure où la « signifiance » musicale n'y est pas seulement méditation sur les limites du langage verbal, mais condition même de la survie du sujet : « Malentendu de la poésie, par laquelle on s'imagine qu'on pourra *dire* la musique. [...] La musique : immense, indiscutable, paralysant les mots. Et j'avais peur, depuis longtemps, de cette infirmité, de cette impuissance qui, aux abords de la musique, frappait le langage¹⁵. » De cette paralysie, le texte porte indiscutablement la trace, pour ne pas dire les stigmates : les diverses stratégies communément mises en œuvre pour pallier les limites du verbal, hypertrophie de l'érudition musicale, *mimesis* de la musique par le matériau phonique de la langue, musicalisation par la référence à une forme identifiable, sont également écartées par un livre qui hésite même devant le lyrisme comme devant une menace de « singerie » de la musique. Assumant la fragmentation, la répétition, une sorte de neutralité de ton surprenante eu égard aux sentiments et actes évoqués, *Cavatine* emprunte au dernier Beethoven la leçon de la variation continue, qui, plus que divers visages brillants du thème, relève d'un panthématisme subtil, masse évolutive, insaisissable, dont la dialectique obscure, rhapsodique, porte à son plus haut degré

¹⁴ *Ibid.*, p. 121.

¹⁵ *Ibid.*, p. 16, 51.

d'exigence la composition comme *recherche*.

LE MÉNAGE COMME RECHERCHE : LA *GRANDE FUGUE* SELON KIM STANLEY ROBINSON

§IO

Cette notion de « recherche », au sens plus étroit et commun de recherche scientifique (et expérimentale), est au cœur du dernier texte que l'on va évoquer, qui lui-même se réfère au plus considérable des fragments beethovéniens déjà mentionnés, l'imposante *Grande Fugue* op. 133. Cette œuvre située tout à fait à part dans le corpus beethovénien, et dont le titre constitue en lui-même un hommage à Bach, semble faite pour valider l'hypothèse adorningienne des logiques contradictoires : il ne s'agit évidemment pas d'une fugue au sens normatif du thème, mais bien d'un organisme mouvant, où veulent se conjuguer les principes du contrepoint et de la métamorphose thématique « narrative ». Les dramaturgies de la forme-sonate et du thème et variation y affrontent sans relâche une logique contrapuntique entravée par la nature même de son matériau. Œuvre extrême, à la fois superlative et ascétique, la *Grande Fugue* entraîne Romain Rolland sur sa pente la plus lyrique :

Voilà le monstre. Je l'ai dépeint. J'ai anatomisé son architecture et évoqué son « *Mens agitat nolem* ». Que dirons-nous du résultat, de cette construction cyclopéenne, et de l'effet qu'elle a produit dans le monde ? Les opinions les plus contradictoires s'entrechoquent à son sujet. Des musicologues, aussi dévots de Beethoven que Theodor Helm, s'arrêtent au seuil de la *Grande Fugue*, ne peuvent entrer. [...] En ce qui nous concerne, nous conviendrons que cette œuvre exige de l'auditeur une tension d'esprit presque surhumaine, et que la constance des hautes températures où elle se maintient, pendant les trois-quarts de son cours, met à l'épreuve l'oreille et l'esprit les plus aguerris à ces grands vols d'altitude. Mais qui pourrait dire que les plus hautes œuvres qui sont les cimes du genre humain, Eschyle, Dante, soient accessibles à des poumons non exercés¹⁶ ?

§II

En fait de hautes températures, c'est plutôt vers le pôle opposé (mais on pariera, là aussi, sur une *coincidentia oppositorum*) que l'on souhaite à présent se diriger, en évoquant pour finir le roman de Kim Stanley Robinson intitulé *Fifty Degrees below*. Aux côtés d'un auteur consacré comme Huxley et d'un écrivain ancré dans la gravité du récit à la française comme Bernard Simeone, ce choix est assurément susceptible de surprendre, Robinson étant un auteur de science-fiction américain essentiellement connu pour une

¹⁶R. Rolland, *Beethoven – les grandes époques créatrices*, vol. 5, Paris, Éditions du Sablier, 1943, p. 210-211.

tragédie martienne à succès, *Red Mars*, *Green mars*, *Blue Mars*¹⁷. Publié en 2005, *Fifty Degrees below* n'est en aucun cas un roman centré sur la musique, ni même sur l'art. Dans une veine dystopique chère à l'auteur mais infléchie vers des préoccupations écologiques (le « *thriller écologique* » constituant aujourd'hui une catégorie à part entière des roman et films « de genre »), il s'agit d'une fiction d'anticipation saturée de discours scientifiques, mettant en scène la ville de Washington où un dérèglement du *Gulf stream* a provoqué une ère glaciaire subite. Renonçant à synthétiser l'intrigue complexe, qui fait intervenir la pensée bouddhiste et une critique de l'appareil d'état américain, on se concentrera sur un passage étonnant, dans lequel l'un des personnages principaux, Charlie Quibler, passe l'aspirateur – opération qu'il accomplit toujours en musique – en se livrant à des expériences pour le moins inattendues sur le dernier Beethoven :

But the apotheosis of vacuum cleaning, Charlie had found over the years, was that part of Beethoven's late work that expressed the composer's sense of the « mad blind energy of the universe », which was just what vacuuming needed. These movements as defined by Beethoven's biographer Walter Sullivan, who had identified and named the mode, where those characterized by tunes repetitive and staccato, woven into fugues so that different lines perpetually overlapped in dense interference patterns, relentless, machinelike, interminable. Possibly only a deaf man could have composed such music. The famous second movement of the *Ninth Symphony* was a good example of this mode, but to Charlie the two very best examples were the finale of the « Hammerklavier » sonata, opus 106, and the « Grosse Fugue », originally the finale of string quartet opus 130, later detached and designated opus 133.

Mais l'apothéose en matière d'aspirateur, avait établi Charlie au fil des années, était cette part de l'œuvre tardive de Beethoven qui exprimait le sens que possédait le compositeur de « l'énergie folle et aveugle de l'univers », c'est-à-dire exactement ce que requérait le fait de passer l'aspirateur. Ces pièces, comme les définissait le biographe de Beethoven Walter Sullivan, qui les avait identifiées et nommées, étaient caractérisées par des mélodies répétitives et *staccato*, tressées en fugues de sorte que des lignes différentes se chevauchaient perpétuellement selon des schémas denses, impitoyables, mécaniques, sans fin. Seul un sourd, sans doute, pouvait avoir composé pareille musique. Le fameux deuxième mouvement de la *Neuvième Symphonie* en était un bon exemple, mais pour Charlie les deux meilleurs exemples étaient le Finale de la *Sonate* « Hammerklavier », opus 106, et la « Grande Fugue », à

¹⁷ Sur la figure et l'œuvre de Kim Stanley Robinson, on peut se référer à William J. Burling (dir.), *Kim Stanley Robinson : Maps of the Unimaginable – Critical Essays*, Jefferson, MacFarland & Co, 2009.

l'origine conçue pour constituer le Finale du *Quatuor* op. 130, et plus tard détachée sous le numéro d'opus 133¹⁸.

§12

Dans une fiction centrée sur l'expérimentation scientifique, et ce malgré le ton humoristique du passage, la mention du style tardif de Beethoven renvoie directement à l'intensité intellectuelle qui lui est prêté. L'image traditionnelle du génie sourd, autotélique, retranché dans une logique inaccessible à autrui, fusionne avec celle du chercheur poursuivant sans relâche plusieurs hypothèses, s'acharnant dans l'erreur pour en extraire le vrai, dans une indifférence absolue au bon sens supposé et aux pressions extérieures : le contrôle de la sphère politique sur la climatologie et la nécessaire autonomie de la science font partie des problématiques essentielles du roman. Procédant par brusques contrastes, choc de masses sonores, ne reculant ni devant la stridence ni devant l'acidité harmonique, Beethoven ne retient qu'un principe d'énergie organique, « *the mad blind energy of the universe* », que peu de créateurs ont les moyens d'affronter et dont la mission du scientifique est d'anticiper les soubresauts. La *Grande Fugue*, organisme aussi puissamment logique qu'en apparence chaotique et incontrôlable, allégorise ainsi les forces destructrices – mais non incompréhensibles – d'un climat devenu fou et incommensurable à l'homme. Cependant, Charlie Quibler ne s'en tient pas au constat ni à la simple audition successive du finale fugué de la *Hammerklavier* et de la *Grande Fugue*. En bon chercheur, il expérimente :

In any case, the cosmic inexorability of these two huge fugues made perfect music to propel a vacuum cleaner around the house. And long ago Charlie had discovered by accident that it worked even better to *play them both at once*, one on the stereo upstairs, the other downstairs, with the volumes on both stereos turned up to eleven. [...] So, now a day came when Charlie was flying around the dining room, smashing chairs aside with the vacuum cleaner to make room under the table, lots of old rattles and clunks under there as usual, glorying in the criss-cross of the two monster fugues, the way they almost seemed to match each other, the piano rippling up and down within the massed chaos of the strings, everything sounding wrong but right, insane but perfect – and then came that magic moment when both the hammering on the klavier and the grossness of the fugue quitted *at the same time*, as if Beethoven had somehow foreseen that the two pieces would be played together someday, or as if there was some underlying method in both, introducing a little eye to the storm before the exhilarating assault on all meaning and sense started to chomp away again.

¹⁸K. S. Robinson, *Fifty Degrees below*, Londres, Harper Collins, 2005, p. 263. (Notre traduction).

En tous cas, l'inexorabilité cosmique de ces deux immenses fugues en faisait une musique idéale pour promener un aspirateur dans toute la maison. Et il y avait déjà longtemps que Charlie avait découvert, par hasard, que cela marchait encore mieux quand on passait *les deux en même temps*, l'une sur la stéréo à l'étage, et l'autre en bas, avec le volume à onze dans les deux cas [...] Il y eut donc un jour où Charlie volait dans la salle à manger en envoyant valdinguer les chaises avec l'aspirateur pour pouvoir passer sous la table, beaucoup de heurts et des bruits sourds comme d'habitude, au comble du ravissement dans le chassé-croisé des deux monstrueuses fugues, la manière dont elle paraissaient coïncider, le piano ondulant au-dessus et au-dessous du chaos massif des cordes : tout sonnait à la fois faux et juste, dément mais parfait – et alors arriva ce moment magique quand le martèlement du clavier et l'ampleur de la fugue cessèrent *au même instant*, comme si Beethoven avait prévu que les deux œuvres seraient un jour jouées simultanément, ou comme si l'une et l'autre procédaient d'une méthode implicite, incluant un petit œil au cœur du cyclone avant que l'assaut euphorisant contre toute signification ne reprenne sa mastication¹⁹.

§13

L'image de l'ouragan, de la tornade enroulée sur elle-même et plus exactement du cyclone (dont la puissance est paradoxalement exprimée par son centre immobile) semble seule capable de rendre compte des forces musicales rassemblées et concentrées, presque malgré lui, par Beethoven. Aberrante à première vue, la superposition de la *Grande Fugue* et du Finale de la *Hammerklavier* s'apparente à une « trouvaille » décisive, révélatrice, c'est-à-dire aux découvertes fondamentales dont l'origine, bien qu'elles procèdent en réalité d'une implacable logique souterraine, est en apparence fortuite : c'est la souveraine liberté du chercheur et l'action de sa cohérence profonde, dont il n'est lui-même pas pleinement conscient, qui s'expriment dans cette monstrueuse méta-fugue, ce « dernier Beethoven » au carré. L'état d'extase spirituelle décrite par le Spandrell de Huxley fait certes place à une expérience aux sous-entendus plus nettement orgasmiques, mais nous sommes bien au spectacle d'une sorte de fantastique réflexivité beethovénienne, réalisant une fois encore une impossible conciliation : les deux fugues se commentent l'une l'autre, conjuguant leurs efforts pour obtenir, si l'on paraphrase le texte, une *brèche* décisive dans le mystère de la signification. Ainsi, même si la poétique générale de *Fifty Degrees below* n'est en rien aussi dépendante de modèles musicaux que celle de *Point counter point* ou *Cavatine*, ce texte érige bien le mythe des derniers quatuors, par l'intermédiaire de la *Grande Fugue*, en modèle de pensée et d'audace spéculative.

§14

¹⁹ *Ibid.*, p. 263-264. (Notre traduction)

En marge de mobilisations plus illustres, chez Proust, Woolf, Mann ou même Kundera, ces rapides considérations offrent sans doute un aperçu de la manière dont les derniers quatuors de Beethoven, sanctifiés par la musicologie et l'esthétique, se constituent en objet littéraire : leur autorité invite le texte et le sujet de la fiction (il n'est pas toujours, ou pas seulement, un *personnage*) à concevoir dans l'excès même une forme d'improbable conciliation, de dépassement, ou encore d'atteindre, pour paraphraser Musil, un « autre état » proche du savoir mystique. Les scènes évoquées, appartenant toutes à un corpus romanesque, sont avant tout des scènes *d'écoute*, c'est pourquoi on peut mentionner pour conclure leur équivalent poétique, le poème de Stephen Spender intitulé *Late Stravinsky listening to late Beethoven*. Sans arrimer son propos à un « fragment » aussi précis que le *Heiliger Dankgesang* ou la *Cavatine*, Spender décrit une scène d'agonie musicale, spiritualisée par les derniers quatuors : « *At the end, he listened only to Beethoven's last quartets*²⁰... » (« À la fin il n'écoutait plus que les derniers quatuors de Beethoven... »). La plupart des traits observés dans nos scènes narratives, synthétisés par l'expression poétique, s'y reconnaissent sans peine : surdité idéale du compositeur, immatérialité abstraite de la musique, traduite en paraboles et arabesques davantage qu'en réalité acoustique (le texte revient à plusieurs reprises sur l'image de la vue prenant le relais de l'audition), forces incontrôlables mais mystérieusement conciliatrices, ravissement quasi mystique dans un « moment » dont on ne saurait dire qu'il relève encore de l'expérience musicale. Stravinsky surmonte la souffrance de l'agonie et l'effroi de la finitude dans la plénitude de la relation esthétique, au sens le plus abstrait possible : conclusion quasi religieuse, dont il conviendrait peut-être de se railler avec Huxley, mais il faut bien dire que l'idéalité, fût-elle sécularisée au bénéfice du seul « art », est sans doute à jamais au cœur des cinq derniers quatuors de Beethoven, déconcertants chefs-d'œuvre dont, faute peut-être de pouvoir aisément les recevoir et les aimer, notre culture a fait un mythe.

²⁰S. Spender, « Late Stravinsky listening to late Beethoven », dans *Un regard*, traduction de l'anglais par Jean Migrenne, Paris, Orphée / La Différence, 1990, p. 86.

Quelques mots à propos de : Frédéric Sounac

Université Toulouse Jean Jaurès

Frédéric Sounac est Maître de Conférences en Littérature comparée à l'Université de Toulouse Jean Jaurès, où il se consacre principalement à l'étude des relations entre littérature et musique, ainsi qu'aux esthétiques romanesques. Organisateur de plusieurs manifestations scientifiques dans ce domaine, il a dirigé des ouvrages collectifs (*La Mélophobie littéraire*, PUM, 2012) et publié plusieurs livres, dont *Modèle musical et composition romanesque* (Classiques Garnier, 2014), *Une Saison à Belgaïs – autour de Maria João Pires* (Aedam musicae, 2015), ainsi que deux romans, *Agnus Regni* (Délit Éditions, 2009), *Tue-Tête* (Pierre-Guillaume de Roux, 2017). Il collabore régulièrement avec des musiciens, particulièrement Maria João Pires, pour la conception et la représentation de spectacles musicaux et est rédacteur de programmes pour l'Orchestre de Paris.

Pour citer cet article

Frédéric Sounac, « *Heiliger Dankgesang, Cavatine, Grande Fugue* : la littérature à l'écoute d'un mythe fragmentaire », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « *Quatuor, littérature et cinéma* » n° 18, printemps 2018, mis à jour le : 03/07/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/301>.

La petite musique de Milan Kundera et le motif du quatuor

Guillaume Rousseau

Résumé

Le présent article interroge le sens du motif du quatuor dans l'œuvre de Milan Kundera. Pour ce faire, nous mettons en regard le discours critique de l'écrivain et sa pratique romanesque. En nous appuyant sur *L'Art du roman*, nous soulignons le rôle essentiel joué par le quatuor dans le cadre de la définition kundérienne du roman polyphonique. Néanmoins, dès lors que l'on se plonge au cœur du roman avec *L'Insoutenable légèreté de l'être*, le motif du quatuor (en l'occurrence le *quatuor n° 16* de Beethoven) fait les frais de l'ironie du romancier qui en dénonce l'esprit de sérieux. Ainsi, sous la plume de Kundera, l'œuvre musicale qu'est le quatuor sert tout à la fois de modèle et de contre-modèle à la création romanesque.

INTRODUCTION

Né d'un père compositeur, Milan Kundera fait partie de ces romanciers qui reconnaissent volontiers l'influence qu'a exercée la musique dans leur formation artistique. Dans le cadre d'un entretien avec Christian Salmon, il explique :

Jusqu'à vingt-cinq ans, j'étais beaucoup plus attiré par la musique que par la littérature. La meilleure chose que j'ai faite alors fut une composition pour quatre instruments : piano, alto, clarinette et batterie. Elle préfigurait presque caricaturalement l'architecture de mes romans dont, à l'époque, je ne soupçonnais même pas l'existence future¹.

§2 À l'origine des romans de l'écrivain tchèque, il y a donc une œuvre musicale et, plus précisément, un quatuor. Dans l'esprit de Kundera, cette œuvre-fantôme est la première manifestation de la diversité formelle qui sera la marque de ses romans. À la lumière de cette remarque autobiographique, il y a lieu de s'interroger sur le sens que peut revêtir le motif du quatuor dans l'esthétique littéraire et la pratique romanesque de Kundera.

§3 Pour ce faire, nous nous placerons dans la perspective des relations entre littérature et musique. Si l'on peut percevoir une forme de nostalgie chez cet écrivain qui s'est d'abord rêvé musicien, il faudra se demander jusqu'à quel point la musique s'impose à la littérature. Ou, pour prendre le problème à l'envers, nous soulignerons comment la littérature résiste à une forme d'assimilation au modèle musical et affirme ainsi sa singularité. À ce titre, on aura compris que le quatuor nous permet de définir le territoire qu'entend occuper la littérature sous influence musicale de Milan Kundera.

§4 Notre étude cherchera à mettre en regard, à la manière d'un diptyque, le discours essayistique et le discours romanesque de Kundera sur le quatuor. Dans une première partie consacrée à *L'Art du roman*, nous verrons comment le quatuor peut s'intégrer dans la réflexion critique de l'auteur sur la composition musicale du roman. Puis, dans un second temps, nous analyserons, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, la mise en roman du motif du dernier quatuor de Beethoven – ce qui nous permettra de mettre en valeur la profondeur critique qu'entend revendiquer la littérature kundérienne face à la musique.

KUNDERA APRÈS BAKHTINE : DE LA POLYPHONIE AU QUATUOR

§5

¹M. Kundera, « Entretien sur l'art de la composition », *L'Art du roman*, *Œuvre*, t. II, Paris, Gallimard, 2011, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 697. Nous adopterons désormais l'abréviation *AR* pour *L'Art du roman*.

Dans *L'Art du roman*, l'« Entretien sur l'art de la composition » que nous évoquions en introduction prolonge la section intitulée « Notes inspirées par "Les Somnambules" » . Partant des propositions de Milan Kundera sur l'œuvre de Broch, Christian Salmon invite le romancier-critique à préciser le sens qu'il donne à la polyphonie, clef de voûte de sa définition de la composition (musicale) du roman.

§6

Lorsque Kundera évoque la notion de « polyphonie », on songe évidemment à Mikhaïl Bakhtine, on le fait d'autant plus volontiers que le romancier tchèque illustre d'abord l'utilisation littéraire de cette notion musicale par un roman de Dostoïevski. Pourtant, Kundera se garde bien de nommer le critique russe. Il faut dire qu'il infléchit le sens de la polyphonie. S'il conserve comme Bakhtine le principe du contrepoint², la polyphonie n'est plus simplement pour lui une problématique de discours mais tend à devenir une problématique générique :

Si vous analysez ce roman [*Les Démons* de Dostoïevski] du point de vue purement technique vous constatez qu'il est composé de trois lignes qui évoluent simultanément et, à la rigueur, auraient pu former trois romans indépendants : 1. le roman *ironique* de l'amour entre la vieille Stravroguine et Stépan Verkhovenski ; 2. le roman *romantique* de Stravroguine et de ses relations amoureuses ; 3. le roman *politique* d'un groupe révolutionnaire. Étant donné que tous les personnages se connaissent entre eux, une fine technique d'affabulation a pu facilement lier ces trois lignes en un seul ensemble indivisible. À cette polyphonie dostoïevskienne comparons maintenant celle de Broch [avec l'exemple des *Somnambules*]. Elle va beaucoup plus loin. Tandis que les trois lignes des *Démons*, quoique d'un caractère différent, sont du même genre (trois histoires romanesques), chez Broch les genres des cinq lignes diffèrent radicalement : roman ; nouvelle ; reportage ; poème ; essai. Cette intégration des genres non-romanesques dans la polyphonie du roman constitue l'innovation révolutionnaire de Broch. (*AR*, p. 685-686)

§7

Du point de vue de Kundera, tout se passe comme s'il existait différents degrés d'accomplissement de la polyphonie en littérature. D'une œuvre à l'autre, de Dostoïevski à Broch (mais aussi implicitement de Bakhtine à Kundera), les enjeux de la polyphonie romanesque se sont enrichis. L'auteur de *L'Art du roman* donne du roman polypho-

²Bakhtine reconnaît, à la suite de L. Grossman, que la polyphonie du roman dostoïevskien suppose l'utilisation du contrepoint sur le plan de la composition. Mais l'originalité de sa position consiste à rapprocher le contrepoint du *dialogisme* (*La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 78-81). Quant à Kundera, il explique, dans ses « Notes inspirées par "Les Somnambules" », que le romancier doit rechercher l'« art du *contrepoint romanesque* (susceptible de souder en une seule musique la philosophie, le récit et le rêve) », *AR*, p. 681.

nique une définition dynamique propre à refléter ce qui serait le destin du roman européen³. Évidemment, Kundera romancier applique le programme esthétique de Kundera critique et on retrouve dans ses romans une unité « polyphonique » qui consiste à superposer des lignes génériques hétérogènes, à savoir le récit pur, le récit onirique, les réflexions musicologiques, les méditations (pseudo-)philosophiques, les anecdotes historiques...

§8 À ce point de l'étude, on peut constater qu'en laissant de côté l'idée bakhtinienne d'une pluralité des voix, Kundera prend ses libertés avec la notion de polyphonie en littérature. Celle-ci peut alors apparaître comme une commodité critique⁴ permettant la redéfinition de l'esthétique du roman moderne. Or, Kundera trouve la parade en généralisant, au-delà de la polyphonie, la métaphore musicale. Dans l'« Entretien sur l'art de la composition », Kundera établit tout un système de correspondances entre la musique et la littérature, et si, individuellement, chaque point de comparaison peut sembler forcé, l'ensemble de la construction critique séduit (à défaut de convaincre).

§9 Commençons par le « thème ». Tout en se plaçant dans le contexte musical, Kundera donne à cette notion le sens assez étonnant, presque philosophique, d'« interrogation existentielle⁵ ». Cet emprunt au langage musical qu'on peut juger opportuniste se trouve cependant justifié dans la mesure où le « thème » est pensé en rapport à la polyphonie. Prenons avec Kundera l'exemple de *L'Insoutenable légèreté de l'être* qui nous occupera dans la suite de cette étude :

Dans la sixième partie, le caractère polyphonique est très frappant : l'histoire du fils de Staline, une réflexion théologique, un événement politique en Asie, la mort de Franz à Bangkok et l'enterrement de Tomas en Bohême sont liés par l'interrogation permanente : « Qu'est-ce que le kitch ? » (*AR*, p. 687)

§10 Le thème (ici le kitsch) est indispensable en ce sens qu'il va permettre de souder les différentes lignes narratives et, plus largement, génériques. Plus loin dans l'entretien,

³Pour justifier cette lecture téléologique de la littérature, Kundera envisage la trajectoire du roman européen comme la volonté de dépasser la linéarité de l'intrigue. Cela se manifeste d'abord par le recours aux histoires emboîtées (de *Don Quichotte* à *Jacques le fataliste*) puis se poursuit avec la polyphonie (des *Démon*s jusqu'aux romans de Kundera).

⁴Bakhtine lui-même soulignait les limites de l'utilisation du terme « polyphonie » en littérature : « les matériaux de la musique et du roman sont trop différents pour qu'il puisse s'agir d'autre chose que de comparaison approximative, de métaphore », *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 53.

⁵En s'appuyant sur l'exemple du *Livre du rire et de l'oubli*, Kundera définit d'abord simplement le thème comme une interrogation (*AR*, p. 687). Dans un second temps, il précise sa définition : « un thème, c'est une interrogation existentielle » (p. 692).

Kundera nous explique que le thème peut être tout aussi bien travaillé dans et par l'histoire qu'en dehors de l'histoire dans le cadre de passages plus spéculatifs : « Toute la réflexion sur le kitsch dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* est, par exemple, une digression : j'abandonne l'histoire romanesque pour attaquer mon thème (le kitsch) *directement*. » (AR, p. 692). La polyphonie est donc entendue par Kundera comme la possibilité que se donne le roman d'approcher, de diverses manières, les problématiques existentielles (thèmes) que le romancier juge fondamentales et qu'il place, de fait, au sommet de l'œuvre.

§I1

Après avoir souligné le caractère transcendant du thème dans la composition romanesque, Kundera raffine son modèle musical du roman en donnant sa définition du motif, ce qu'il fait de façon très didactique :

Du thème, je distingue le *motif* : c'est un élément du thème ou de l'histoire qui revient plusieurs fois au cours du roman, toujours dans un autre contexte ; par exemple : le motif du quatuor de Beethoven qui passe de la vie de Tereza dans les réflexions de Tomas et traverse aussi les différents thèmes : celui de la pesanteur, celui du kitsch ; ou bien le chapeau melon de Sabina, présent dans les scènes Sabina-Tomas, Sabina-Tereza, Sabina-Franz. (AR, p. 692)

§I2

Relativement au thème, le motif intervient à plus petite échelle mais il participe tout aussi bien à l'intention polyphonique du roman (« toujours dans un autre contexte »). Avec les thèmes et les motifs, la musique transmet à la littérature son goût du jeu, un jeu qui n'est cependant jamais gratuit. La musique donne finalement à la littérature des moyens spécifiques pour accéder à une pensée existentielle concrète qui se distingue de celle que peut proposer la philosophie⁶. Kundera écrit ainsi dans *Le Livre du rire et de l'oubli* :

Tout ce livre est un roman en forme de variations. Les différentes parties se suivent comme les différentes étapes d'un voyage qui conduit à l'intérieur d'un thème, à l'intérieur d'une pensée, à l'intérieur d'une seule et unique situation dont la compréhension se perd pour moi dans l'immensité⁷.

§I3

Pour parfaire ce voyage musical que propose le roman, Kundera évoque enfin la question du tempo en poursuivant ses équivalences musique-littérature :

⁶Du moins selon la définition qu'en donne Kundera : « La philosophie développe sa pensée dans un espace abstrait, sans personnages, sans situations », AR, p. 656.

⁷M. Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, Œuvre, t. I, Paris, Gallimard, 2011, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1078.

Permettez-moi de comparer encore une fois le roman à la musique. Une partie, c'est un mouvement. Les chapitres sont des mesures. Ces mesures sont ou bien courtes, ou bien longues, ou bien d'une durée très irrégulière. Ce qui nous amène à la question du tempo. Chaque partie dans mes romans pourrait porter une indication musicale : *moderato*, *presto*, *adagio*, etc. (*AR*, p. 695)

§14

Les tempi des romans de Kundera se fondent alors sur le rapport établi, pour chaque partie, entre les longueurs des chapitres, leur nombre et, finalement, la « durée "réelle" de l'événement raconté » (*AR*, p. 695). Soucieux de varier le tempo de chacune de ses parties, le romancier cherche aussi, comme pour les chapitres, à en varier la longueur afin de créer des effets de contraste saisissants. À ce titre, Kundera peut puiser à nouveau son inspiration dans la musique puisqu'il nous renvoie, dans *L'Art du roman*, au quatuor *opus 131* de Beethoven qu'il considère comme « le sommet de la perfection architectonique » (*AR*, p. 698). Voici la description qu'il en donne :

Premier mouvement : lent ; forme de fugue ; 7,21 mn
Deuxième mouvement : rapide ; forme inclassable ; 3,26 mn
Troisième mouvement : lent ; simple exposition d'un seul thème ; 1,58 mn
Quatrième mouvement : lent et rapide ; forme de variations ; 13,48 mn
Cinquième mouvement : très rapide ; scherzo ; 5,35 mn
Sixième mouvement : très lent ; simple exposition d'un seul thème ; 1,58 mn
Septième mouvement : rapide ; forme-sonate ; 6,30 mn (*AR*, p. 697)

§15

On retrouve pour chaque mouvement du quatuor la mention du tempo (vulgarisée), de la durée mais aussi de la forme. À nouveau, Kundera insiste sur la diversité formelle et montre comment le travail ludique du compositeur sur le temps sert à la mettre en valeur : « ce sont précisément les deux mouvements si étrangement courts (le troisième et le sixième) qui rattachent, maintiennent ensemble ces sept parties si diverses ! » (*AR*, p. 698). Avec ce quatuor à la construction si atypique, Beethoven est un exemple pour Kundera de l'audace d'un artiste qui a su, avec un matériau aussi hétérogène que possible, créer une unité singulière.

§16

Dans cette présentation de la composition polyphonique qu'entend mettre en œuvre l'auteur, le quatuor n'a pour le moment été évoqué que de façon oblique. Quand Kundera prend pour exemple sa composition de jeunesse ou bien encore le quatuor *opus 131*, il ne s'appuie pas sur la formation quatuor mais sur des caractéristiques de composition qu'on retrouve par ailleurs⁸.

⁸Voir par exemple l'analyse de la sonate *opus 111* du même Beethoven dans *Les Testaments trahis*, *Œuvre*, t. II, p. 864.

§17

Si Kundera n'est pas aussi didactique au sujet du quatuor qu'avec le reste du vocabulaire musical, il ne fait pas de doute que cette formation a joué un rôle de premier plan dans l'écriture de ses romans. De même qu'il avait créé une *Composition pour quatre instruments*, de même certains de ses romans se présentent comme des *Compositions pour quatre personnages*. Sans nommer explicitement le quatuor, il mentionne cette disposition particulière des personnages pour son premier roman *La Plaisanterie*⁹ et on la retrouve par exemple dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* avec Tomas, Tereza, Sabina et Franz¹⁰.

§18

Pour saisir les enjeux de cette composition à quatre voix, il nous faut revenir de nouveau à la polyphonie romanesque et rappeler que, pour Kundera, elle se définit d'abord en opposition à la composition unilinéaire. Dans ses « Notes inspirées par "Les Somnambules" », le romancier-critique précise ce qu'il entend par composition unilinéaire en expliquant qu'il s'agit d'une forme « fondée exclusivement sur l'aventure d'un personnage et se satisfaisant d'une simple narration de cette aventure » (*AR*, p. 680). Si la polyphonie est un moyen de ne pas tomber dans la platitude d'une intrigue linéaire simple, le quatuor tel que l'envisage Kundera ne se satisfait pas non plus de la présence d'un personnage central. Précisons : le quatuor est avant tout une composition qui va refuser la voix écrasante du héros, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de point de vue privilégié¹¹. Il y a ici comme un retour à la polyphonie bakhtinienne : cette notion musicale doit alors être entendue dans la perspective du dialogisme. Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*,

⁹ *AR*, p. 694. Le cas de *La Plaisanterie* est particulièrement complexe puisque, outre les quatre personnages narrateurs (Ludvik, Jaroslav, Kostka et Helena), Kundera choisit délibérément de *ne pas donner voix* à un personnage essentiel de l'intrigue, Lucie. Le quatuor est donc, dans le même temps, un quintette potentiel.

¹⁰ Kvetoslav Chvatik rappelle qu'*Anna Karénine* de Tolstoï, un des livres de référence de Tereza, est composé de la même manière que *L'Insoutenable légèreté de l'être* avec deux couples mis en parallèle (*Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995, Arcades, p. 155-156). Chvatik souligne que le rapprochement est valable jusque dans le destin des deux couples : « dans les deux romans, un des couples se sépare, une personne meurt dans des circonstances tragiques, et le deuxième couple cherche le bonheur en s'installant à la campagne » (*Ibid.*, p. 156).

¹¹ Notons cependant que, dans *La Plaisanterie*, le premier roman de Kundera, Ludvik se présente encore d'un point de vue fonctionnel comme le héros. La structure du quatuor participe d'ailleurs paradoxalement à la construction du statut privilégié de ce personnage. Rappelant que son monologue occupe les 2/3 du roman, le romancier ajoute que « Ludvik se trouve en pleine lumière, illuminé et de l'intérieur (par son propre monologue) et de l'extérieur (tous les autres monologues tracent son portrait) » (*AR*, p. 694). Il convient donc de considérer *La Plaisanterie* comme une œuvre qui fait la transition entre l'héritage mimétique du roman du XIX^e siècle et le roman musical auquel Kundera aspire (voir à ce sujet la « Notice » que François Ricard consacre au roman : *Œuvre*, t. I, p. 1415-1416).

Kundera ne choisit pas entre Tomas, le libertin amoureux, et Tereza, la femme trahie et blessée. Le romancier fait jouer l'un *et* l'autre, ce qui est particulièrement visible dans les deux premières parties du roman qui reprennent globalement les mêmes événements en variant le point de vue (la première partie étant centrée sur Tomas, la deuxième sur Tereza). De la même manière, la troisième partie intitulée « Les Mots incompris » repose sur une confrontation systématique des points de vue de Sabina et de Franz sur des sujets existentiels particulièrement variés. Au fond, chaque voix doit être entendue avec son propre timbre, c'est-à-dire avec sa vision du monde (ce qui renvoie en définitive aux thèmes¹²).

§19

Il faut ajouter que la structure du quatuor permet à Kundera de renouveler les schémas romanesques traditionnels comme celui du triangle amoureux. L'auteur aurait très bien pu se contenter de l'histoire de Tomas, Tereza et Sabina, réduisant ainsi Sabina au rôle fonctionnel de la maîtresse qui s'oppose à l'épanouissement de l'amour-passion dans le couple Tomas-Tereza. Cependant, sa relation avec Franz, qui contrebalance le couple Tomas-Tereza, la place finalement au centre du dispositif musical du roman. C'est elle qui permet d'obtenir la plus grande richesse d'orchestration du quatuor romanesque. Dans le passage que nous avons cité où Kundera définit le motif, on constate que le chapeau melon de Sabina donne lieu à trois associations instrumentales distinctes : Sabina-Tomas, Sabina-Tereza, Sabina-Franz.

§20

Finalement, avec le quatuor, les personnages reviennent au premier plan. Si la définition bakhtinienne de la polyphonie impliquait directement le personnage, celle de Kundera s'en était éloignée en privilégiant l'aspect formel des textes. Le quatuor permet ainsi d'utiliser les personnages comme des « ego expérimentaux¹³ ». Chaque personnage incarne une possibilité exprimée ou non en chacun de nous, et c'est cette possibilité que Milan Kundera choisit de mettre en lumière pour tel ou tel thème, au détour de telle ou telle situation romanesque, au détour de tel ou tel motif.

§21

Si l'on conçoit l'intérêt expérimental que Kundera retire de la composition musicale, il nous faut encore nous interroger sur ce chiffre de quatre personnages étant entendu que les possibilités existentielles que nous portons sont quasi infinies. Concernant ce choix de la formation quatuor, on peut d'abord invoquer le penchant de l'auteur-mélomane, mais il y a aussi certainement l'idée qu'augmenter le nombre de personnages

¹²Dans *La Plaisanterie*, le titre des parties correspondait au(x) personnage(s) narrateur(s) ; dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, ce sont désormais les thèmes qui commandent la structure du roman. Le quatuor s'intègre alors parfaitement à la composition générale du roman.

¹³« ROMAN. La grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence. », *AR*, p. 732.

– imaginons un orchestre – rendrait la tâche du lecteur par trop compliquée. À propos des romans-fleuves comme *L'Homme sans qualités*, Kundera déclare : « Imaginez un quatuor qui dure neuf heures. Il y a des limites anthropologiques qu'il ne faut pas dépasser, les limites de la mémoire, par exemple » (*AR*, p. 683). De même, ici, pour bien mettre en perspective les problématiques existentielles des différents personnages, il ne faut pas dépasser les limites des capacités de synthèse du lecteur. Le quatuor est ainsi une formation qui a le mérite d'allier richesse et simplicité.

§22 Ainsi, on aura vu chez Milan Kundera un premier réinvestissement du quatuor dans le principe de composition de ses romans. Il s'inscrit dans la perspective d'un roman polyphonique intégral qui entend fonder son unité à partir d'une diversité narrative, d'une hétérogénéité générique et enfin – c'est là le sens du quatuor – d'une pluralité de voix contradictoires. Il nous reste maintenant à appréhender cette question du quatuor à une autre échelle et à un autre niveau générique puisque, avant même *L'Art du roman*, il apparaissait comme un motif essentiel de *L'Insoutenable légèreté de l'être*.

BEETHOVEN ET SON « *ES MUSS SEIN !* » : LE SEIZIÈME QUATUOR DANS *L'INSOUTENABLE LÉGÈRETÉ DE L'ÊTRE*

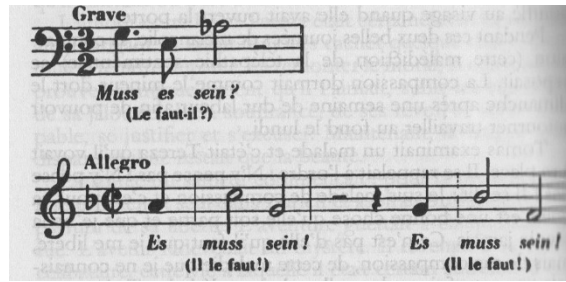
§23 Dans cette seconde partie, nous nous proposons d'étudier les différentes apparitions du motif du dernier quatuor de Beethoven pour comprendre ce que devient le langage musical une fois que l'on se retrouve au cœur du roman.

§24 Le seizième quatuor en fa majeur de Beethoven intervient pour la première fois à la fin de la première partie du roman sous la forme d'une citation musicale. Pour situer précisément l'extrait, il convient de revenir brièvement sur le début du roman. Après le Printemps de Prague et la reprise en main de la Tchécoslovaquie par les Russes, Tereza et Tomas avaient dû se résoudre à s'exiler en Suisse. Cependant, pour Tereza, la vie à Zurich est la même qu'à Prague puisqu'elle souffre toujours autant de la vie dissolue de Tomas, elle finit par lui laisser une lettre d'adieu et retourne contre toute attente dans la capitale tchécoslovaque. La première occurrence du quatuor intervient donc au moment où Tomas doit faire le choix de rejoindre Tereza, ce qui signifie revenir définitivement dans son pays et perdre sa confortable situation de chirurgien. Il annonce son congé au directeur de la clinique qui l'avait accueilli en Suisse :

Le directeur était vraiment froissé.

Tomas haussa les épaules et dit : « *Es muss sein. Es muss sein.* »

C'était une allusion. Le dernier mouvement du dernier quatuor de Beethoven est composé sur ces deux motifs :



Pour que le sens de ces mots soit absolument clair, Beethoven a inscrit en tête du dernier mouvement les mots : « *Der schwer gefasste Entschluss* » – la décision gravement pesée.

Par cette allusion à Beethoven Tomas se trouvait déjà auprès de Tereza, car c'était elle qui l'avait forcé à acheter les disques des quatuors et des sonates de Beethoven. Cette allusion était d'ailleurs plus opportune qu'il ne l'imaginait, car le directeur était mélomane. Avec un sourire serein, il dit doucement, imitant de la voix la mélodie de Beethoven : « *Muss es sein?* » Le faut-il ?

Tomas dit encore une fois : « Oui, il le faut ! *Ja, es muss sein*¹⁴ ! »

§25

Le motif du seizième quatuor est parfaitement intégré à l'intrigue. Dans cette première partie qui s'intitule « La Légèreté et la Pesanteur » et qui constitue un des thèmes majeurs du roman, la décision qui incombe à Tomas est une lourde décision, une « décision *gravement* pesée » selon les mots de Beethoven. Cette décision relève en somme d'une forme de nécessité : « *es muss sein* », une nécessité qu'on pourrait ici appeler « amour ». Le quatuor serait donc l'illustration parfaite de la voix du Destin qui s'impose à nous dans nos existences. Reste que la leçon du quatuor de Beethoven est plus compliquée qu'il n'y paraît.

§26

Revenons à la partition que nous propose Kundera. Outre le jeu de correspondance entre la littérature et la musique¹⁵, ce qui a pu intéresser le romancier, c'est le principe dialogique de question / réponse qui est à la base des deux motifs structurant le dernier mouvement du quatuor de Beethoven. Cette cellule de base du dialogue est particulièrement bien mise en valeur par le changement de tempo passant du *grave* (c'est-à-dire *largo*)

¹⁴M. Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Œuvre, t. I, p. 1166. Nous adopterons désormais l'abréviation ILE pour *L'Insoutenable légèreté de l'être*.

¹⁵Comme dans *L'Art du roman*, Kundera se plaît à établir des équivalences : ici, la phrase mélodique s'identifie à la phrase au sens linguistique du terme : « *Muss es sein?* », « *Es muss sein!* ». Cette correspondance est d'ailleurs corroborée par le jeu du directeur mélomane qui imite, par sa voix, la mélodie de Beethoven.

à l'*allegro*. Dans *La Cathédrale interrompue*, Romain Rolland souligne avec un certain panache le contraste entre la question « Muss es sein ? » venue des « profondeurs de l'âme beethovenienne¹⁶ » et la réponse : « en *fa majeur, allegro*, joyeux, — le “*Es muss sein !*”, qui n'offre aucun caractère de nécessité acceptée, ni même de “résolution difficilement prise”, selon le titre, — mais de gai vouloir, qui se met en route allègrement, sur un dessin d'accompagnement entraînant¹⁷. »

§27

D'une certaine manière, s'agissant de Beethoven, on oublie souvent la légèreté de l'*allegro* au profit de la pesanteur du *grave*¹⁸. Dans le chapitre suivant, Tomas constate que le prétendu « *es muss sein* » de son amour n'était en fait que le fruit d'une succession de hasards. Il s'est laissé en quelque sorte tromper par l'imagerie romantique de l'amour... et de Beethoven : « Nous nous persuadons que Beethoven en personne, morose et la crinière terrifiante, joue son “*Es muss sein !*” pour notre grand amour. » (*ILE*, p. 1168). L'image du grand compositeur allemand se fige dans une mythologie romantique que Kundera dénonce, à nouveau, à la fin de la sixième partie consacrée au kitsch : « Qu'est-il resté de Beethoven ? / Un homme morose à l'in vraisemblable crinière, qui prononce d'une voix sombre : “*Es muss sein !*” » (*ILE*, p. 1366). La vie est fatalement beaucoup plus légère que ce qu'on pourrait croire en écoutant Beethoven.

§28

Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, toutes les variations du motif du quatuor vont se présenter comme un jeu (démystificateur) avec le sens surimposé de la voix du Destin qui s'exprimerait dans « le dernier mouvement du dernier quatuor de Beethoven¹⁹ ». Voyons ainsi ce que devient le seizième quatuor dès lors qu'il passe d'un personnage à l'autre, en l'occurrence de Tomas à Tereza. Dans le chapitre 9 de la 2^{ème} partie, le quatuor de Beethoven ne manifeste plus la toute-puissance de la nécessité (le « *Es muss sein !* » de Tomas), il est au contraire associé à la beauté décisive du hasard – qui n'est qu'un avatar du Destin :

Après son retour de Zurich à Prague, Tomas fut pris de malaise à l'idée que sa rencontre avec Tereza avait été le résultat de six improbables hasards.

¹⁶R. Rolland, *Beethoven : les grandes époques créatrices. La Cathédrale interrompue, t. II, Les Derniers quatuors*, Paris, Éditions du Sablier, 1943, p. 299. Décivant précisément le premier motif, Romain Rolland parle d'« un sérieux profond », *ibid.*, p. 300.

¹⁷*Idem.*

¹⁸Il est à noter cependant que même la grave question « Muss es sein ? » n'est pas forcément aussi sérieuse que veut le penser Romain Rolland. Voir en ce sens l'interprétation de Joseph Kermann qui souligne les effets orchestraux parodiques auxquels donne lieu le motif (J. Kermann, *Les Quatuors de Beethoven*, Paris, Édition du Seuil, 1974, p. 438-439).

¹⁹Cette formulation qui apparaît dans la citation de la première occurrence du quatuor contribue à la légende beethovenienne par sa dramaturgie affichée.

Mais un événement n'est-il pas au contraire d'autant plus important et chargé de signification qu'il dépend d'un plus grand nombre de hasards ? [...]

La présence de Tomas dans sa brasserie, ce fut pour Tereza la manifestation du hasard absolu. Il était seul à une table devant un livre ouvert. Il leva les yeux sur elle et sourit : « Un cognac ! ».

À ce moment-là, il y avait de la musique à la radio. [...] Elle avait reconnu Beethoven. Elle le connaissait depuis qu'un quatuor de Prague était venu en tournée dans la petite ville. Tereza (comme nous le savons, elle aspirait à « s'élever ») allait au concert. La salle était vide. Elle s'y retrouva seule avec le pharmacien et son épouse. Il y avait donc un quatuor de musiciens sur la scène et un trio d'auditeurs dans la salle, mais les musiciens avaient eu la gentillesse de ne pas annuler le concert et de jouer pour eux seuls pendant toute une soirée les trois derniers quatuors de Beethoven.

[...] Depuis, Beethoven était devenu pour elle l'image du monde « de l'autre côté », l'image du monde auquel elle aspirait. (*ILE*, p. 1178)

§29

Alors que Tomas voyait dans le hasard l'expression d'une improbabilité qui s'oppose à la nécessité de l'« *Es muss sein!* », Tereza fait de ce hasard un signe d'élection. En adoptant le point de vue de Tereza, Kundera, qui aime jongler avec les notions antithétiques, pare le hasard des habits du Destin. Cette deuxième occurrence nous plonge dans le kitsch romanesque avec cette croyance aveugle de Tereza en la puissance du hasard. On retrouve d'ailleurs un autre *topos* romanesque avec la représentation de la musique classique comme vecteur d'ascension sociale : on notera en ce sens l'usage des guillemets pour le verbe « s'élever ». Par rapport à la première occurrence, la signification du seizième quatuor de Beethoven s'est appauvrie en découvrant une nouvelle forme du kitsch. La partition s'est effacée, la phrase « *Es muss sein!* » n'apparaît plus et le portrait même du compositeur, fût-il caricatural, a disparu lui aussi pour laisser place au monde intérieur de Tereza : « l'image du monde "de l'autre côté" ».

§30

Pour terminer l'analyse du motif du quatuor, nous allons maintenant nous tourner vers la cinquième partie intitulée comme la première « La Légèreté et la Pesanteur ». Le quatuor y apparaît cette fois-ci par la reprise incessante de la phrase « *Es muss sein!* » dans une perspective ouvertement polysémique : ainsi, le *leitmotiv* n'est plus simplement rattaché au jeu de l'amour et du hasard, il est aussi rapproché par exemple pour Tomas de ses conquêtes libertines ou encore du choix de son métier de chirurgien... Cependant, dans cette partie, il y a un chapitre qui attire plus particulièrement l'attention parce qu'il développe à nouveau longuement le motif et lui donne une signification nouvelle qui sera finalement détachée des personnages. La spécificité de ce chapitre tient au fait que

c'est désormais l'auteur qui nous donne sa version du quatuor :

§31

Tomas s'était mis à aimer Beethoven pour faire plaisir à Tereza, mais il n'était pas très férù de musique et je doute qu'il connût la véritable histoire de l'illustre motif beethovénien « muss es sein ? es muss sein ! ».

Ça s'était passé comme ça : un certain M. Dembscher devait cinquante forint à Beethoven, et le compositeur, éternellement sans le sou, vint les lui réclamer. « Muss es sein ? le faut-il ? » soupira le pauvre M. Dembscher, et Beethoven répliqua avec un rire gaillard : « Es muss sein ! il le faut ! », puis inscrivit ces mots avec leur mélodie dans son calepin et composa sur ce motif réaliste une petite pièce pour quatre voix : trois voix chantent « es muss sein, ja, ja, ja », il le faut, il le faut, oui, oui, oui, et la quatrième voix ajoute : « heraus mit dem Beutel ! », sors ta bourse !

Le même motif devient un an plus tard [1826] le noyau du quatrième mouvement du dernier quatuor opus 135. Beethoven ne pensait plus du tout à la bourse de Dembscher. Les mots « es muss sein ! » prenaient pour lui une tonalité de plus en plus solennelle comme si le Destin en personne les avait proférés. Dans la langue de Kant, même « bon jour ! », dûment prononcé, peut ressembler à une thèse métaphysique. L'allemand est une langue de mots *lourds*. « Es muss sein ! » n'était plus du tout une plaisanterie mais « der schwer gefasste Entschluss », la décision gravement pesée.

Beethoven avait donc mué une inspiration comique en quatuor sérieux, une plaisanterie en vérité métaphysique (*ILE*, p. 1295)

§32

Avec cette intervention d'auteur, nous entrons dans le cadre de ce que Kundera appelle la digression et celle-ci semble, au premier abord, parfaitement gratuite. En choisissant cette anecdote érudite que l'auteur a pu trouver chez Romain Rolland²⁰, le romancier manifeste un plaisir certain à raconter et à mettre en scène un petit tableau comique. Cependant, on constate que l'auteur cherche surtout à remettre en cause à nouveau l'image que l'on peut se faire de Beethoven et de son quatuor. Tout se passe comme si le seizième quatuor était un palimpseste dont Kundera s'applique à retrouver la première écriture, à savoir le canon comique (que Beethoven lui-même a oublié²¹). Le kitsch

²⁰Il est à noter que l'on retrouve non seulement l'anecdote de Dembscher chez Romain Rolland mais également la réflexion de Kundera sur « la langue de Kant » : « C'est une disposition habituelle de l'esprit allemand, de dégager d'une parole usagée, pour quelque besoin journalier, une signification sentencieuse et générale [...] : — tel, ce bon Allemand, à qui sa servante apporte la moutarde après dîner, et qui, après avoir dit tout simplement : "Trop tard." ("Zu spät !") — se reprend, et ajoute philosophiquement (je l'ai entendu) : — "Trop tard, comme c'est souvent dans la vie !" — Beethoven a relu le "Es muss sein !", sous un angle beaucoup plus général » (R. Rolland, *op. cit.*, p. 299).

²¹Il subsiste malgré tout, dans l'œuvre finale, une grande part de légèreté comme on peut le constater avec l'*allegro* final : Kundera pratique volontiers l'art du raccourci ! (voir note suivante).

de ce quatuor n'est pas seulement lié aux excès interprétatifs de Tomas ou Tereza, il se situe également dans le figement de l'œuvre et dans l'esprit de sérieux qu'elle impose – du moins selon Kundera. Reconnaissons ici chez l'auteur une part de mauvaise foi qui correspond, semble-t-il, à son goût du jeu²². Pour le besoin de la démonstration, sous couvert de rappeler la « véritable histoire » du quatuor, il donne une image volontiers simpliste de l'œuvre achevée en la présentant comme un « quatuor sérieux » — ce qui, nous l'avons vu, est loin d'être évident.

§33

Toujours est-il qu'avec cette relecture du quatuor, Kundera met en scène deux attitudes artistiques diamétralement opposées : celle du romancier et celle du compositeur. À supposer que Beethoven lui-même ait choisi le parti-pris du sérieux²³, Kundera, quant à lui, décide de faire le chemin inverse en revenant à la légèreté. La métaphore de la déchirure, qui parcourt le roman, est propre à souligner comment le romancier cherche à crever le décor pour « défaire le voile que le kitsch obstinément retisse²⁴ ». À l'image de Sabina qui construit ses tableaux sur la rencontre déchirante de deux mondes, le romancier entend trouver cette profondeur critique qui associe la légèreté de la plaisanterie à la gravité métaphysique. Dès la première occurrence du quatuor, Kundera avait déjà ce trait comique : « Le héros beethovénien est un haltérophile soulevant des poids métaphysiques » (*ILE*, p. 1167).

§34

Dans le traitement que Kundera réserve au motif du seizième quatuor, on voit clairement comment la littérature se détache de la musique. Art du second degré, la littérature distille son ironie et, ce faisant, refuse l'esprit de sérieux qui guette la musique, et en particulier les magnifiques quatuors de Beethoven. Le roman sera l'art de l'insoutenable légèreté. Pour Kundera, Beethoven doit être tout à la fois un homme morose à la crinière invraisemblable et un gai luron au rire gaillard.

²²Comme le note Bertrand Vibert, « chez Kundera, c'est l'esprit de jeu qui autorise la part de provocation dans les affirmations, la désinvolture dans le ton, les formulations volontiers hyperboliques et une forme d'excès comique qui tient, selon les cas, de l'art du raccourci ou de la caricature » (B. Vibert, « Milan Kundera : la fiction pensive », *Les Temps modernes*, n° 629, novembre 2004/février 2005, p. 115).

²³Au chapitre 16 de la première partie, Kundera note que l'interprétation métaphysique de Beethoven semble incomber aux exégètes de Beethoven plutôt qu'au compositeur lui-même. Cependant, l'auteur insiste également dans le même temps sur les annotations manuscrites de Beethoven (notamment « Der schwer gefasste Entschluss ») – ce qui nous renvoie à nouveau à l'idée que le compositeur aurait voulu transformer son « inspiration comique » en « quatuor sérieux ».

²⁴Y. Hersant, « Milan Kundera : la légère pesanteur du kitsch », *Critique*, n° 450, novembre 1984, p. 883.

CONCLUSION

§35

Au terme de cet article, on aura pu constater que Kundera présente une attitude volontiers ambivalente à l'égard du quatuor. D'un côté, il le prend très au sérieux dès lors qu'il construit sa théorie de la composition et, dans ce cadre, on peut considérer que la musique est la grande inspiratrice de la littérature. Cependant, d'un autre côté, au cœur du roman que Kundera définit comme le « territoire du jeu et des hypothèses » (*AR*, p. 688), le quatuor est plutôt malmené dans la mesure où son sens se dérobe à la faveur de ses multiples variations. Kundera refuse les significations univoques qui peuvent affecter la musique. L'art du roman, ce n'est pas seulement la composition mais aussi une capacité à interroger. Au fond, on peut dire que chez Milan Kundera, la littérature se situe à l'intersection de la musique et de la philosophie. Ce n'est pas un hasard si *L'Insoutenable légèreté de l'être* met en perspective, pour la question de la légèreté et de la pesanteur, Beethoven et Parménide. Constatant que le devenir-sérieux du quatuor de Beethoven est dans l'ordre des choses, Kundera invoque le souvenir du temps de Parménide :

Nous serions [...] indignés si Beethoven était passé du sérieux de son quatuor à la blague légère du canon à quatre voix sur la bourse de Dembscher. Pourtant, il aurait changé du lourd au léger, donc du négatif en positif ! Au début, il y aurait eu (sous forme d'esquisse imparfaite) une grande vérité métaphysique et à la fin (comme œuvre achevée) une plaisanterie on ne peut plus légère ! Seulement, nous ne savons plus penser comme Parménide. (*ILE*, p. 1296)

§36

Sans discuter la validité de la thèse que Kundera prête à Parménide²⁵, on peut constater qu'il revient désormais à la littérature de penser la légèreté comme pouvait le faire, en son temps, Parménide. Or, cette ambition philosophique de la littérature s'accomplit pleinement grâce au jeu musical de la composition dont, il faut bien le dire, le détail reste mystérieux et échappe à son créateur. Comme le dit Kundera dans *Les Testaments trahis*, elle est un « *es muss sein* qui rend toute justification superflue²⁶ ».

²⁵Voir Y. Hersant, art. cit., p. 886.

²⁶ « Composition [...] injustifiable car derrière elle on entend un *es muss sein* qui rend toute justification superflue » (*Les Testaments trahis*, *Œuvre*, t. II, p. 864-865). L'idée, qui apparaissait déjà dans *L'Art du roman* (voir par exemple p. 693), est évidemment une référence amusée à *L'Insoutenable légèreté de l'être*.

Quelques mots à propos de : Guillaume Rousseau

Université de Pau et des Pays de l'Adour, ALTER

Professeur agrégé de Lettres Modernes, Guillaume Rousseau est l'auteur d'une thèse sur « L'Expérience du Néant dans les œuvres romanesques de Georges Bataille et Raymond Queneau » réalisée sous la direction de M. Jean-François Louette et soutenue en mai 2016 à l'Université Paris-Sorbonne. Il poursuit actuellement ses recherches au sein de l'équipe ALTER et s'intéresse tout particulièrement aux postures littéraires et à la problématique du rapport littérature-philosophie.

Pour citer cet article

Guillaume Rousseau, « La petite musique de Milan Kundera et le motif du quatuor », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Quatuor, littérature et cinéma » n° 18, printemps 2018, mis à jour le : 03/07/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/291>.

Quatuor fantôme : une lecture de *Quartett* d'Heiner Müller

Henri Detchessahar

Résumé

Dans *Quartett* (1982) Heiner Müller propose, comme à son habitude, un « matériau » théâtral à partir des *Liaisons dangereuses* de Laclos. Le choix du terme musical pour rendre compte du dialogue entre Valmont et Merteuil que met en scène Müller est révélateur d'une écriture scénique qui s'inspire de la musique, proposant notamment d'écouter les personnages comme des voix d'outre-tombe et les dialogues comme des partitions. Le dramaturge allemand s'inspire de la forme du quatuor, pour à la fois conférer un écho polyphonique à l'imaginaire des deux protagonistes et condenser la forme romanesque originale. Les deux seuls personnages se mettent à « jouer » la partition dérisoire et retentissante d'un monde qui s'écroule. Le théâtre de Müller est un théâtre politique et, ici, la forme choisie du quatuor est une manière d'interroger, par le dialogue avec les morts, la continuité de tout destin humain hanté par la catastrophe. Ainsi, l'enjeu de la musicalité des dialogues de Müller peut se lire à la lumière des nouveaux territoires du dialogue qui émergent au XX^e siècle

« Les morts ont le sommeil léger
 Ils conspirent dans les fondations
 Et ce sont leurs rêves qui nous étranglent. »
 Heiner Müller, *Germania 3*

§1

Toute¹ l'œuvre du dramaturge Heiner Müller est une œuvre de réécriture, depuis la reprise du texte d'Anna Seghers « La lumière sur le gibet » pour *La Mission* jusqu'à la version de Prométhée d'après Eschyle, pour n'évoquer que le recueil de pièces traduites aux Éditions de Minuit en 1982 et qui contient aussi *Quartett* qui sera le sujet de cette communication². L'œuvre théâtrale de Müller – et il dit lui-même l'importance du choix du théâtre qu'il choisit « à cause des masques » par rapport à la prose qui ne le dissimule pas assez³ (on aura l'occasion d'y revenir) – cette œuvre donc est construite toute entière sur le mode de la réécriture, notamment des figures littéraires ou mythiques (par exemple Philoctète, Horace, Médée matériau). Müller le dit qui parle pour ses pièces de « traductions » ; ce mot n'est à comprendre dans sa bouche ni comme une adaptation, ni un résumé, encore moins un commentaire de l'œuvre, mais comme un peu tout cela à la fois ; une sorte de compression qui tiendrait à la fois du montage, du collage et du fragment, mais le tout dans une logique propre au poète, un matériau hétérogène sur lequel s'exerce la dialectique théâtrale : « Je ne peux comprendre le matériau ou le texte qu'en me battant avec », rappelait-il souvent au cours d'entretiens⁴. Le répertoire du récrivain Müller est ainsi démesuré, vaste, frisant l'éclectisme. Le croisement des références, le jeu des textes entre eux (au sens d'une matière qui a « du jeu⁵ ») permet cette polyphonie qui va nous occuper, ce partage des voix qui est, on le verra, dialogue avec les morts. L'acteur Martin Wuttke, qui joua la première mise en scène de *Germania 3* au *Berliner Ensemble* en 1996, pensait que pour l'écriture de cette pièce qui s'avère une apothéose du travail polyphonique de Müller puisqu'elle cite aussi bien Virgile, Tacite, *Le Prince de Hambourg* de Kleist que les *Nibelungen* ou l'*Empédocle* de Hölderlin, mais aussi des contes pour enfant ou des paroles de propagande, l'écrivain reprenait à son compte un procédé brechtien, une sorte de *sampling* théâtral : « un auteur crée de nouveaux textes

¹H. Müller, *Germania 3*, édition Paris L'Arche, 1996, p. 9. « Die Toten haben einen leichten Schlaf / Sie konspirieren in den Fundamenten / Und ihre Träume sind es, die uns würgen ».

²H. Müller, *La Mission* suivi de *Prométhée – Quartett – Vie de Gundling...*, Paris, Les éditions de Minuit, 1982. Toutes les références à *Quartett* renverront à cette édition.

³Théâtre/Public, « La comédie comme tragédie », n° 60, juillet 1984, p. 90.

⁴H. Müller, *Fautes d'impressions. Textes et entretiens*, L'Arche, 1991, p. 89.

⁵Sur ce processus d'intertextualité, on pourra se référer à Günther Heeg, Theo Girshausen, *Theatrophie. Heiner Müllers Theater der Schrift*, Berlin, Verlag Vorwerk, 8, 2009.

à partir de matériaux déjà existants qu'il combine, qu'il fait s'entrechoquer, de la même manière qu'un compositeur de musique emmagasine des sons déjà prêts, entre lesquels il suscite de nouvelles relations⁶. »

§2

Voici donc notre première métaphore musicale : le *sampling*, art du montage des textes et des voix qui peut se rapprocher parfois de la polyphonie ou du chœur. À notre connaissance, Heiner Müller ne se réfère pratiquement pas au domaine musical⁷ ; ce qui n'empêche pas de lire son œuvre à la lumière de certains éléments musicologiques, à commencer par la notion de « quatuor » qu'il choisit lui-même comme titre de son adaptation du roman de Laclos.

LE DIALOGUE (L'IDENTIFICATION)

§3

C'est en 1982 que le dramaturge propose une réécriture théâtrale du roman épistolaire de Choderlos de Laclos *Les Liaisons dangereuses*. Et il intitule sa pièce *Quartett nach Laclos* (*Quartett d'après Laclos*), traduite par Jean Jourdheuil et Béatrice Perregaux sous le titre *Quartett* aux éditions de Minuit la même année. Le choix de ce terme musical pour rendre compte du dialogue entre Valmont et Merteuil que met en scène Müller est à plus d'un titre significatif et révélateur d'une écriture scénique qui s'inscrit entre littérature et musique, proposant notamment d'écouter les personnages comme des voix d'outre-tombe et les dialogues comme des partitions. Il s'agira d'examiner, ici, comment le dramaturge allemand s'inspire de la forme du quatuor pour dynamiser, dans la perspective de la scène, la matière foisonnante du récit épistolier de Laclos ; comment, en particulier, il se sert de cette formation à quatre têtes pour bénéficier à la fois d'un écho polyphonique de l'imaginaire des deux protagonistes et d'une condensation de la forme romanesque originale.

§4

L'épais matériau du roman, constitué de 175 longues lettres, est en effet ramené à un très bref mais très intense échange verbal entre les deux spectres libertins que sont Merteuil et Valmont. On peut remarquer que sur les 64 répliques de la pièce⁸, les douze premières, soit un monologue de Merteuil en l'absence de Valmont (R1) et six répliques de Merteuil (R2, R4, R6, R8, R10 et R12), ainsi que cinq réponses de Valmont (en R3, R5,

⁶F. Baillet, *Heiner Müller*, « Voix allemandes », Paris, Belin, 2003, p. 98.

⁷En tous cas directement. En revanche l'œuvre théâtrale révèle une constante référence au domaine musical : la preuve dans la dernière pièce écrite par Müller, *Germania Mort à Berlin*, qui comporte par exemple les scènes « Concerto brandebourgeois 1 », « Concerto brandebourgeois 2 » ou bien aussi « Nocturne ».

⁸Que nous identifierons à partir de maintenant par la lettre « R ».

R7, R9 et R11), correspondent tout à fait à des endroits de l'échange épistolaire qui sert d'hypotexte à la réécriture de Müller. Ce matériau premier, calqué sur la correspondance des deux libertins chez Laclos, permet l'échange en duo de la marquise et du vicomte ; on peut d'ailleurs penser qu'il se situe spatialement dans le cadre de la première didascalie initiale que prend soin d'indiquer Heiner Müller : « un salon d'avant la Révolution française » (« Salon vor der Französischen Revolution »). Nous ne citerons ici que quelques exemples de cette coïncidence étroite de la réécriture, puisque notre propos n'est pas de cerner et d'authentifier les relations exactes de l'hypertexte à son hypotexte. Christian Klein, dans un article éclairant de 1989, a montré en quoi « Müller se révèle un lecteur très attentif des *Liaisons dangereuses* qu'il déconstruit, réécrit et se réapproprie à partir d'une identification à Laclos et d'une exégèse de son roman⁹ ».

§5

Je mentionnerai pour ma part l'incipit de la première tirade de Merteuil chez Müller à propos de la passion renaissante de Valmont (« Valmont. Je la croyais éteinte, votre passion pour moi. D'où vient ce soudain retour de flamme¹⁰ », p. 125) qui semble faire écho à ce début de la lettre IV de Valmont : « Ce n'est pas la première fois, comme vous savez, que je regrette de ne plus être votre esclave ; et tout montre que vous dites que je suis, je ne me rappelle jamais sans plaisir le temps où vous m'honoriez de noms plus doux¹¹ » ; ou bien encore le portrait que dresse Merteuil de la Présidente de Tourvel : « ... toujours mise à faire rire ! avec ses paquets de fichus sur la gorge, et son corps qui remonte au menton¹² ! » qui autorise la marquise de Müller à traiter celle-ci successivement de « vache » (« Kuh »), de « sacré morceau de chair » (« ein mächtiges Stück Fleisch »), de « résidu » (« Bodensatz ») et de « triste rebut » (« trüben Rest ») (p. 128). De même, l'inclination très ambiguë de Merteuil pour la jeune Cécile quand elle lui prête sa voix trouve sa source dans des propos comme ceux de la lettre LIV : « Elle est vraiment aimable, cette chère petite ! Elle méritait un autre Amant ; elle aura au moins une bonne amie, car je m'attache sincèrement à elle. Je lui ai promis de la former, et je crois que je tiendrai parole¹³ ». Enfin, la perversité de la même Cécile, telle qu'elle transparaît dans la fin du roman, par exemple lettre CIX à propos du raccommodement avec Danceny lequel – je cite – « m'a dit que si j'avais quelque chose à lui dire, il viendrait le soir dans

⁹C. Klein, « Müller lecteur de Laclos », *Réécritures ; Heine, Kafka, Celan, Müller. Essais sur l'inter-textualité dans la littérature allemande du XXème siècle*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1989, p. 160.

¹⁰« Valmont. Ich glaube Ihre Leidenschaft für mich erloschen. Wohin dieses plötzliche Wiederauf-flammen. »

¹¹C. de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, lettre IV, Le Livre de poche, « Les Classiques », 1975, p. 52.

¹²*Ibid.*, lettre V, p. 55.

¹³C. de Laclos, *op. cit.*, lettre LIV, p. 171.

ma chambre, et je n'ai eu qu'à répondre que je le voulais bien » ; et Cécile de préciser que quand il l'a grondée, « c'était d'une manière¹⁴... » points de suspension de Laclos ! Ce à quoi fait écho la Cécile jouée par Merteuil : « Vous êtes plein d'attentions, Monsieur. Je vous suis obligée de m'avoir montré, d'avoir su me montrer de si pénétrante façon où Dieu demeure. Je vais prendre note de toutes ses demeures, je veillerai à ce que le flot des visiteurs soit ininterrompu, et à ce que ses invités s'y sentent bien, aussi longtemps que j'aurai assez de souffle pour les recevoir¹⁵. » (p. 144-145).

§6 C'est donc avec légitimité que Müller s'empare de Laclos, et nous pouvons réaffirmer ici ce que C. Klein disait déjà de « la parenté entre la démarche de Laclos et celle de Müller¹⁶ ». Il y discernait trois aspects qui nous semblent fonder le choix müllérien du roman libertin.

§7 D'abord la référence permanente au théâtre chez Laclos, que ce soit le lieu où se nouent les intrigues amoureuses (lettre 85, épisode Prévan), ou le « grand théâtre » des salons parisiens où se déploient les talents des libertins ; les coups de théâtre sont nombreux ; la vie est spectacle, la moindre chambre devient « le théâtre d'une victoire » (cf. la longue lettre de séduction de Mme de Tourvel par Valmont, lettre 125) et la chute déshonorante finale de Merteuil aura bien lieu à l'Opéra, sous les huées (lettre 173). « Rien d'étonnant, note par ailleurs J.F. Peyret, qu'un auteur de théâtre soit tenté d'exprimer, comme jus de citron, la théâtralité dont le roman est gorgé¹⁷. »

§8 Ensuite, à la manière des personnages de Laclos qui portent un masque, simulent des sentiments, « Müller s'affirme dans ce besoin d'avancer masqué. Müller ne se sent à l'aise que dans l'écriture dramatique, moins personnelle que la prose¹⁸. »

§9 Enfin, il y a une parenté encore plus précise entre le dramaturge et la marquise, à travers le temps : c'est cet « acte de libération par lequel il devient sujet d'énonciation et sujet désirant¹⁹ ». À l'image de Merteuil qui a forgé ses propres règles, fondées sur l'observation et la science d'elle-même et du monde (selon la célèbre lettre 81 : « Je puis

¹⁴ *Ibid.*, lettre CIX, p. 347-348.

¹⁵ « Sie sind sehr aufmerksam, mein Herr. Ich bin Ihnen verbunden, daß Sie mir so endringlich gezeigt haben, zeigen konnten, wo Gott wohnt. Ich werde mir all seine Wohnungen merken und dafür Sorge tragen, daß der Strom der Besucher nicht abreißt und seine Gäste sich wohlfühlen darin, solange Atem in mir ist, sie zu empfangen. »

¹⁶ C. Klein, *op. cit.*, p. 160.

¹⁷ J.F. Peyret, « Merteuil – matériau 1 », *Revue Didascalies* n° 7, décembre 1983, p. 21, cité par C. Klein, *op. cit.*, p. 163.

¹⁸ C. Klein, *op. cit.*, p. 164.

¹⁹ *Ibid.*, p. 166.

dire que je suis mon propre ouvrage²⁰ »), pour asseoir son émancipation, Müller « est obsédé par la nécessité (intérieure et philosophique) de maîtriser sa vie le plus totalement possible²¹ ».

§IO

Le choix de Laclos par Müller est bien ainsi cette maîtrise recherchée de soi, dans l'écriture, cette tension, entre les deux textes, qui pousse l'écrivain à devenir, peut-être paradoxalement, son propre créateur.

LA POLYPHONIE (LES MASQUES)

« Valmont – Alors quoi. Continuons à jouer.

Merteuil – Jouer, nous ? Quoi, continuons^a ? »

^aH. Müller, *Quartett*, p. 142 (Valmont : « Was ist. Spielen wir weiter ? » Merteuil : « Spielen wir ? Was weiter ? »)

§II

Jusque-là, dans la pièce, Merteuil parle en son nom, et Valmont le sien ; si la pièce commence par un solo, le dialogue est un duo. Or, ce duo va se dédoubler. Cet effet se produit à l'occasion de la deuxième didascalie, qui signale la sortie de Valmont (p. 134). A partir de cet endroit du texte, Merteuil seule en scène pour son deuxième monologue va assumer la parole de Valmont qui s'adresse à Tourvel (« Madame de Tourvel. Mon cœur à vos pieds. N'ayez pas peur, amour de mon âme²² », p. 134). Merteuil est seule mais dédoublée en Valmont, double voix, double personnage. C'est là la manière dont Heiner Müller « s'emploie à introduire du trouble²³ », selon les mots de Florence Baillet qui analyse cette « schizophrénie de l'intellectuel » qui semble, selon elle, être un élément structurant des textes de l'auteur. Elle trouve l'explication de ce mode d'écriture müllérien du regard démultiplié – de la voix ou de la partition est-on tenté de dire – dans le récit en prose de 1958 intitulé *Le Père*²⁴, lequel raconte ce que Müller appelle « la première scène de son théâtre » : la nuit du 31 janvier 1933, son père, membre du SPD, est arrêté par des officiers SA. L'enfant observe la scène par l'entrebâillement de la porte, entend les voix croisées du père et des policiers, et se tait, fait semblant de dormir lorsque son père vient lui dire au revoir. D'où un sentiment extrême de trahison. La déchirure intérieure sera continuellement réitérée : d'une part dans le théâtre où Müller joue avec la pluralité

²⁰C. de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Lettre LXXXI, p. 246.

²¹C. Klein, *op. cit.*, p. 167.

²²« Madame de Tourvel. Mein Herz zu Ihren Füßen. Erschrecken Sie nicht, Geliebte meiner Seele ».

²³F. Baillet, *op. cit.*, p. 188.

²⁴H. Müller, *Der Vater*, 1958. « Le Père », avant *Hamlet-Machine*, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 7-8.

des points de vue et des voix retentissantes ; d'autre part dans la vie – ou plutôt son récit – quand, confronté au suicide de sa femme Inge, Müller imagine un personnage qui découvre le corps sans vie de la personne aimée et se dédouble : « J'avais l'impression de jouer au théâtre. Je me voyais [...] regarder un homme qui [...] se retrouve accroupi, sur le carrelage de sa cuisine, penché sur sa femme [...] et parlant avec elle comme avec une marionnette²⁵ ». C'est ce théâtre de marionnette, cette démultiplication des masques qui structure aussi *Quartett*.

§12

Pour en revenir au mode didascalique, il est aussi le procédé de cette inscription du quatuor dans le dialogue entre Merteuil et Valmont. Chacune des didascalies, proprement pesée, indique ou encadre le processus de la déclinaison des quatre voix du quatuor ; on peut dire que ce sont les traits d'union entre les différentes partitions. La troisième didascalie (« Entrée de Valmont²⁶ », p. 136) réitère l'entrée de Valmont, cette fois dans le rôle de Tourvel ; la didascalie participe de ce jeu qui dédouble l'instrument, qui change la voix (attendu, et nous n'entrerons pas dans cette étude technique, que la tessiture de Tourvel ne peut être celle de Valmont). Disons simplement que le jeu du lexique (en tous cas dans la traduction française) peut faire croire à un style propre à la dévote (cf. les termes du religieux : « salut, âme, le ciel, saint » et même « Dieu ») mais très vite démenti peut-être par le très cru mot d'« orifices » employé par Tourvel. Heiner Müller trouve d'instinct la possibilité de ce que les musicologues connaissent bien sous le nom de « substitution d'instruments ». « Toute substitution d'instrument est *a priori* suspecte » en musique mais parfois pour de bonnes raisons. C'est ce qu'explique Bernard Sève dans son étude philosophique de l'instrument de musique :

... il arrive, dans un quatuor à cordes, que le second violon et l'alto (je veux dire, les musiciens qui jouent le second violon et l'alto) échangent brièvement leurs parties, non sans scrupules et discussions préalables [...]. Ce sont d'ailleurs des substitutions doubles, puisque les musiciens échangent leurs parties (le violoncelle jouera les notes confiées à l'alto pendant que l'alto jouera les notes confiées au violoncelle). Les musiciens concernés pensent que ces substitutions se font *salve opere* : c'est même pour mieux « rendre l'œuvre » qu'ils s'autorisent ces entorses au respect littéral de la partition²⁷.

§13

Les autres didascalies indiquent des « temps ». Les deux premiers servent à encadrer un court échange qui symbolise à lui tout seul ce jeu des voix et des masques : « Valmont

²⁵ « Avis de décès », rapporté par F. Baillet, *op. cit.*, p. 190.

²⁶ « Valmont ab ».

²⁷ B. Sève, *L'instrument de musique*, Paris, Éditions du Seuil, « L'ordre philosophique », 2013, p. 329.

– Je crois que je pourrais m’habituer à être une femme marquise. Merteuil – Je voudrais le pouvoir²⁸. » (p. 142).

§14

Ce qui se dit ici c’est l’échange des sexes, donc le travestissement des voix. Valmont en Tourvel, et Merteuil en Valmont, dans un trio qui veut jouer la chute de la Présidente. La seconde de ces didascalies introduit la suite du jeu : la séduction de Cécile, la « charmante nièce » (« Alors quoi. Continuons à jouer. »). Valmont réinvestit son identité propre, Merteuil joue cette fois la partition de Cécile, jusqu’à sa mort (p. 142 à 145, R47 « Anéantissement de la nièce²⁹ »). La quatrième partition est ainsi introduite. *Quartett* porte bien son nom puisqu’un véritable quatuor se dessine à l’intérieur du duo initial. Müller joue et jouit de ces masques, des mécanismes de distanciation critique qu’ils permettent³⁰ ; il joue des effets de miroir que proposent les protagonistes du roman de Laclos. Déjà le dispositif narratif de Laclos ne laissait transparaître aucune voix majeure, aucun point de vue dominant mais un croisement des différentes voix. Chez Müller, « à la mosaïque des lettres se substitue une construction brisée, une succession de césures qui figurent une lézarde [...] des découpes rythmées par l’identification, à soi ou non », selon Danielle Bajomée³¹. Il n’y a plus de représentation du libertinage, comme chez Laclos, mais une privation, une défaite (au sens aussi où Müller « défait » la fable première des *Liaisons*) ; ne reste que ce huis clos où les personnages sont enfermés, le glissement du salon d’avant la Révolution au bunker d’après la troisième guerre mondiale venant souligner cet enfer nouveau où se joue le quatuor, cet espace clos où il n’y a plus qu’à jouer : jouer à être l’autre, jouer à porter des masques, jouer la partition sonore, musicale, de voix sans représentation³². *Quartett* dit peut-être la limite du théâtre comme forme de représentation ; ou en tous cas sa mise en abîme : c’est ainsi qu’on peut interpréter l’une des images du spectacle de la chorégraphe Anne Teresa de Keersmaecker dans son adaptation dansée de *Quartett* où l’on voit Merteuil et Valmont observer une cage d’oiseau miniature (ou peut-être un aquarium !) qui contient le couple dansant de leurs doubles.

§15

Cette forme « quatuor » choisie par le dramaturge s’inscrit par ailleurs dans ces « nouveaux territoires du dialogue » interrogés par exemple par Jean-Pierre Ryngaert

²⁸Valmont : « Ich glaube, ich könnte mich darin gewöhnen, eine Frau zu sein, Marquise. » Merteuil : « Ich wollte, ich könnte es ».

²⁹« Die Vernichtung der Nichte ».

³⁰Sur le masque critique, voir Richard Herzinger, Vorwort, « *Masken der Lebensrevolution*, Vitalistische Zivilisations und Humanismuskritik » in *Texten Heiner Müllers*, München, Verlag W. Fink, 1992.

³¹D. Bajomée, Revue *Didascalies* n° 7, décembre 1983, p. 25.

³²Le texte se prête ainsi à la simple lecture. Voir à cet égard la lecture publique par Jeanne Moreau et Samy Frey au Festival d’Avignon en juillet 2007.

dans l'ouvrage collectif qui porte ce titre³³. Il revient à Florence Baillet de montrer le « dispositif dialogique » complexe du dramaturge allemand qui réalise avec le quatuor la fragmentation de l'ancien chœur antique :

Quand Müller commente le mythe d'Orphée, il note en effet que si le poète est démembré, s'il n'y a plus aucune unité organique à restituer, en revanche chacun des fragments qui voguent sur le fleuve continue de chanter, constituant une voix autonome, dotée de sa perspective propre. Et c'est cette langue plurielle qui caractérise l'œuvre müllérienne³⁴.

§16

À l'image des lettres de l'hypotexte romanesque, les voix en jeu dans *Quartett* relèvent plus d'un faisceau de répliques que d'une choralité, davantage d'une polyphonie que de voix à l'unisson, renvoie même à une disharmonie ouverte au lyrisme. Comme le souligne par ailleurs Ryngaert :

Du point de vue dramaturgique, les occurrences actuelles du chœur entrent dans les nouvelles logiques de composition, étant donné que le chœur propose un faisceau de répliques qui ne sont pas liées à l'avancée de l'action, qu'il affranchit du personnage individualisé et engagé dans un conflit et qu'il autorise le lyrisme³⁵.

§17

À ce titre la formation du « quatuor » telle que Müller la sollicite ici peut entrer dans cette définition élargie de la polyphonie en jeu dans le chœur : « On peut se référer au chœur chaque fois que la parole est partagée, modulée, reprise et ressassée, souvent lyrique, plus poétique qu'active [...]. Le chœur devient l'utile fourre-tout d'énonciateurs indifférenciés [...] le véhicule commode d'une complète liberté d'énonciation³⁶. » ; et ici d'une amplification du dialogue à deux, d'un jeu d'échos de la correspondance entière à travers le duo initial. Mais ce que vient souligner la référence au quatuor c'est que « la recherche rythmique ou musicale supplante alors toute approche référentielle [...] la parole émise et proférée se rapproche du poème ou de la prière³⁷ ». La postmodernité générée ici par Heiner Müller s'autorise d'une dramaturgie du rythme de la musique (où souffle et sexe se confondent peut-être ; voir à cet égard comment Merteuil simule l'acte sexuel dans son premier monologue : « Ne vous pressez pas, Valmont. Comme

³³J.P. Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Actes Sud, « Papiers », 2005.

³⁴F. Baillet, dans J.P. Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, op.cit., p.98.

³⁵J.-P. Ryngaert, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition* Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006, p. 100.

³⁶Op. cit., p. 104.

³⁷Op. cit., p. 105

cela c'est bien. Oui, oui, oui³⁸. », p.126). F. Baillet rappelle que « lorsque Müller mettait en scène ses propres textes, il insistait avant tout sur la musicalité de ses dialogues³⁹ ». Un théâtre non plus visuel mais qui se donne « à entendre ». Théâtre de l'oreille et de la duplicité des voix ; un théâtre qui « serait alors un lieu où l'on réapprend à être attentif à ce que parler fait et veut dire ». Les voix se dédoublent, de deux à quatre, débordent les personnages, affolent les acteurs « placés au carrefour d'énoncés qui ne font que les traverser », participant « d'un complexe de situations énonciatives dont la mise en œuvre requiert, du moins incite à développer un mode de jeu choral et chorégraphié⁴⁰ », d'un système nouveau (vocal et visuel) à interactions constantes, celle des masques qui forment, déforment, informent les voix (voir l'étymologie de « personnage » : *persona*, mot étrusque qui désigne les masques de théâtre comme porte-voix). Ce que représente dès lors le quatuor ce sont les personnages et leurs masques : « Quand on écrit des pièces de théâtre, on peut toujours parler à travers les différents personnages, qui fonctionnent comme des masques. Voilà pourquoi je préfère le théâtre – à cause des masques⁴¹. » Et dans *Quartett*, Valmont (en Merteuil) à Merteuil (en Valmont) : « Le diable a bien des déguisements. Un nouveau masque, Valmont⁴² ? » (p. 140). Quatre personnages en deux, deux acteurs pour quatre discours, quatre voix ; on est loin d'une adaptation. Le dispositif adopté par Müller, celui de la parole « soufflée » ressemble à une composition de « variations extrêmement libres, quasi jazziques. Une série de chœurs avec des changements d'instruments. Ligne de fuite par le jeu : devenir-musique du drame », selon les mots de Jean-Pierre Sarrazac⁴³.

LA CONDENSATION (LE RÊVE)

§18

Si, comme on vient de le voir, l'écriture de Müller est une expansion des possibilités narratives et sensibles de la voix, elle est aussi un formidable exercice de réduction du texte originel, réduction qui n'appauvrit pas, mais réussit à garder le concentré – l'essence (au sens des parfumeurs) – du dialogue libertin. Dans un geste inverse de celui décrit juste avant, le dramaturge resserre, filtre, choisit, opère : sa dramaturgie est alors celle d'une condensation de la parole prolifique des épistoliers. Du roman par lettres d'origine Müller sacrifie beaucoup de voix au profit exclusif de celles, contrefaites, de Tourvel et Vo-

³⁸ « Übereilen Sie sich nicht, Valmont. So ist es gut. Ja Ja Ja. »

³⁹ F. Baillet, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁰ Toutes références à J.-P. Ryngaert, *Le personnage théâtral contemporain*, *op. cit.*

⁴¹ H. Müller, *Fautes d'impression*, L'Arche, p. 38.

⁴² « Die Teufel konnte viele Verkleidungen. Eine Neue Maske, Valmont ? »

⁴³ J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2012, p. 377.

langes et celles réelles, sur le plateau, de Valmont et Merteuil. De sa propre polyphonie (qu'on vient de montrer), le dramaturge opère le geste inverse (ou parallèle), celui d'une écriture extrêmement resserrée ; la galerie des personnages de Laclos s'est déjà dépeuplée, celle de Müller lui-même se resserrent encore en un duo capable de se dédoubler grâce à la figure – ou plutôt à l'écho – d'un quatuor fantôme. Müller le dit, qui affectionne tout particulièrement ce mode d'écriture qui dépouille l'œuvre pour en faire mieux retentir l'articulation essentielle : « Quand j'écris sur un sujet, quel qu'il soit, je ne m'intéresse qu'à son squelette⁴⁴. » Le geste de l'écriture chez Müller s'amorce dans la lecture ; le processus créatif suppose un déplacement de l'attention de l'écriture vers la lecture – et vice versa – la lecture étant toujours conçue comme une condensation et une exaspération du sens de l'hypotexte.

§19 Le processus de condensation répond en fait, chez Müller à trois raisons. Tout d'abord son mode d'accès à l'œuvre : la lecture par Müller du roman de Laclos résulte de la préface écrite par Heinrich Mann pour introduire la traduction allemande des *Liaisons dangereuses*. Il écrit dans son autobiographie :

Les Liaisons dangereuses de Laclos, je ne l'ai jamais lu en entier. Ma source principale a été la préface d'Heinrich Mann à la traduction qu'il en a faite. Le problème principal que j'ai eu en écrivant *Quartett* a été de trouver une forme dramatique pour le roman épistolaire, et cela n'a été finalement possible qu'en passant par le jeu ; deux personnes jouent le rôle de quatre⁴⁵.

§20 Le dramaturge appréhende ainsi le roman par la médiation de son compatriote H. Mann.

§21 Mais, au-delà de sa genèse, le processus de réduction à l'œuvre dans *Quartett* résulte surtout d'un exercice d'assimilation et de remémoration qui est, chez Müller, une manière de parvenir à la compréhension d'un texte. Réduire c'est ainsi comprendre. On a déjà évoqué cette faim d'ogre du dramaturge à propos du texte : « D'abord je le bouffe, et ensuite je le comprends. Le plus important, c'est le souvenir. Et l'émotion est le seul moyen de retrouver la mémoire de la situation. » C'est paradoxalement en pratiquant la condensation que Müller témoigne le mieux de sa profonde intelligence de la démarche de Laclos. « En fait, je ne ressens pas l'émotion à l'instant où elle m'habite. Elle ne revient qu'au moment où je l'exprime par l'écriture. Alors je la porte en moi, et je peux en faire autre chose. Je peux l'incorporer à ma propre expérience⁴⁶. »

⁴⁴H. Müller, *Erreurs choisies*, Paris, L'Arche, 1988, p. 102.

⁴⁵H. Müller, *Guerre sans bataille : vie sous deux dictatures : une autobiographie*, L'Arche, 1997, p. 268.

⁴⁶H. Müller, *Fautes d'impression*, op. cit., p. 85.

§22

Enfin, la figure du quatuor (selon laquelle $2 = 4$) est le signe d'une condensation telle que celle pensée par Freud dans *L'Interprétation des rêves*. Christian Klein a été le premier à rapprocher le travail de Müller de ce que le psychanalyste a contribué à analyser comme l'un des deux mécanismes fondamentaux du rêve : la condensation et le déplacement. Ainsi pensée, la réécriture est un rêve « sur ... », préposition laissée ouverte ; ou « à partir » d'un matériau qu'elle ne restitue qu'en partie. Freud écrit

Si l'on considère que, parmi les pensées de rêve qu'on a découvertes, très peu sont représentées dans le rêve par l'un de leurs éléments de représentation, on devrait en conclure que la condensation advient par la voie de l'omission, le rêve n'étant pas une traduction fidèle ou une projection point par point des pensées de rêve, mais une restitution extrêmement incomplète et lacunaire de celles-ci⁴⁷.

§23

Freud analyse dans les mêmes pages un rêve, celui de « l'injection faite à Irma » ; le psychanalyste y découvre qu'Irma apparaît dans une série de situations qui renvoient en fait à plusieurs personnes mais que celles-ci n'apparaissent pas dans le rêve. Il précise :

... elles se cachent derrière la personne de rêve « Irma », qui prend ainsi la forme d'une image collective, avec des traits à vrai dire contradictoires. Irma devient la représentante de ces autres personnes sacrifiées lors du travail de condensation, car je fais se dérouler en elle tout ce qui me rappelle, trait pour trait, ces personnes⁴⁸.

§24

C'est le même processus, semble-t-il, qui se déploie dans *Quartett*. Merteuil joue Valmont auprès de Tourvel *in absentia*. Ce faisant, elle contraint Valmont à jouer Tourvel. Elle agit en metteur en scène qui distribue les rôles : elle s'empare du rôle du séducteur et contraint Valmont à prendre le rôle de sa victime, Tourvel, fidèle en cela au rôle de victime du vicomte dans *Les Liaisons*. Merteuil joue aussi Cécile. Là encore le choix ne doit rien au hasard, si l'on considère dans le roman les indices nombreux de l'attirance de la marquise pour la jeune et sensuelle Cécile⁴⁹. Christian Klein montre que la condensation est toujours justifiée et signifiante. Elle est, pour H. Müller et ses personnages, à la fois sauvegarde et exhibition de la mémoire : par exemple ces indécents souvenirs que Merteuil s'amuse à évoquer dans *Quartett* :

Un rêve (...) Une image féconde : le musée de nos amours. Nous ferions salle comble, n'est-ce pas Valmont, avec les statues de nos désirs en décomposition. Les

⁴⁷S. Freud, *Œuvres complètes*, vol. IV, PUF, 2003, p. 323

⁴⁸S. Freud, *op. cit.*, p. 336

⁴⁹Voir sur ce point l'analyse de C. Klein dans « Müller lecteur de Laclos », *op. cit.*, p.176.

rêves morts, classés par ordre alphabétique ou chronologiquement, libérés des hasards de la chair, préservés des terreurs du changement. Notre mémoire a besoin de béquilles : on ne se souvient même plus des diverses courbes des queues, sans parler des visages : une brume⁵⁰.

§25

Le travail de condensation par redistribution et réduction des rôles émince le texte originaire et le surdétermine pour permettre à Müller une réappropriation des *Liaisons dangereuses*. La forme du quatuor est à la fois l'épure et la résonance d'une forme fantomatique qui fait retour. Freud explique encore :

Là où apparaissent dans un rêve des paroles qui en tant que telles se différencient expressément des pensées, la règle qui prévaut alors sans exception est qu'une parole du rêve provient de la parole remémorée dans le matériel du rêve [...] fréquemment la parole du rêve est faite de pièces et morceaux à partir de divers souvenirs de paroles ; l'énoncé littéral y restant semblable à lui-même, le sens se modifiant éventuellement selon une autre signification ou selon plusieurs. Il n'est pas rare que la parole du rêve serve de simple allusion à un événement lors duquel survient la parole remémorée^a.

^aS. Freud, *op. cit.*, p. 347-348.

§26

Quartett fait entendre ces « souvenirs de paroles », joue la revenance du désir des libertins, la fatalité de sa mémoire représentée, énoncée et écoutée comme une nouvelle parole. Manière pour Müller de convoquer à son tour les fantômes qui le hantent.

⁵⁰H. Müller, *Quartett*, p. 127-128 (« Ein Traum (...) Eine ergiebige Vorstellung : das Museum unserer Lieben. Wir hätten volle Häuser, wie, Valmont, mit den Bildsäulen unsrer verwesten Begierden. Die toten Träume, nach dem Alphabet geordnet oder aufgereiht in Chronologie, frei von den Zufällen des Fleisches, den Schrecken der Verwandlung nicht mehr ausgesetzt. Unser Gedächtnis braucht die Krücken : man erinnert sich nicht einmal an die verschiedene Krümmung der Schwänze, von den Gesichtern zu schweigen : Ein Dunst »).

LE DIALOGUE AVEC LES MORTS (L'IMPROVISATION)

« Nous devrions faire jouer nos rôles par des tigres.
Encore une morsure, encore un coup de griffe ?
L'art dramatique des bêtes féroces. »^a
Heiner Müller

^aH. Müller, *Quartett*, p. 133 (« Wir sollten unsern Part von Tigern spielen lassen. Noch ein Biss gefällig, noch ein Prankenhieb. Die Schauspielkunst der Bestien »).

« ... de la tombe mal fermée surgit un long cri. »^a
Roland Barthes

^aR. Barthes, *Fragment d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, « Tel quel », 1977, p. 126.

§27

Les personnages de *Quartett* sont en eux-mêmes des fantômes ; figures spectrales, on l'a vu, du roman originaire, voix qui résonnent telles des vestiges du dix-huitième siècle français. Mais aussi voix des morts. Dans le roman déjà, Valmont succombe et Merteuil, défigurée, connaît un exil qui ressemble au trépas. Seule Cécile en réchappe. Dans la pièce de Müller, les deux interlocuteurs connaissent cette mort, et trois des quatre voix du quatuor se taisent : en R 47, Valmont s'adresse à Cécile (Merteuil) pour lui dire :

Je veux libérer votre sang de la prison des veines, les entrailles de la contrainte du corps, les os de l'étau de la chair. Comment sinon saisir de mes mains, et voir de mes yeux, ce que l'enveloppe éphémère soustrait à mon regard et à ma prise. L'ange qui demeure en vous, je veux le renvoyer dans la solitude des étoiles. »
Merteuil – Anéantissement de la nièce.
*Un temps*⁵¹. » (p. 146)

§28

La mort de Cécile est la première mort, suivie de très près par celle de la Présidente (« Valmont – La Présidente est tombée (...) Merteuil – Et maintenant Valmont, nous allons laisser la Présidente mourir de sa faute inutile⁵². », p. 146). Puis, c'est au tour cette fois de la Marquise ; sa mort est annoncée dans l'échange des instruments du quatuor par une Merteuil qui joue la partition de Valmont et proclame par conséquent sa propre

⁵¹ « Ich will Ihr Blut befreien aus dem Gefängnis der Adern, das Eingeweide aus dem Zwang des Leibs, die Knochen aus dem Würgegriff des Fleisches. Wie sonst kann ich mit Händen greifen und mit Augen sehn, was die vergängliche Hülle meinem Blick und Griff entzieht. Ich will den Engel, der in Ihnen wohnt, entlassen in die Einsamkeit der Sterne ». Merteuil : « Die Vernichtung der Nichte ». *Pause*.

⁵² Valmont : « Die Präsidentin ist gefallen (...) » Merteuil : « Und jetzt wollen wir die Präsidentin sterben lassen, Valmont, an ihrem vergeblichen Fehltritt ».

§29

mort avec retentissement : « Passons au sacrifice de la dame⁵³. » (p.146). Merteuil meurt dans Valmont (« Vous n'avez pas besoin de me dire, Marquise, que le vin était empoisonné. Je voudrais pouvoir assister à votre mort comme j'assiste maintenant à la mienne⁵⁴. » p.149) ; Valmont meurt en Merteuil (« Merteuil – Mort d'une putain⁵⁵ »).

La mort retentit ainsi dans la réécriture. La mort, partout à l'horizon. La parole résurgente du roman vient affleurer à la surface d'une nouvelle terre, celle de la deuxième partie de la didascalie initiale : « Un bunker d'après la troisième guerre mondiale » (« *Bunker nach dem dritten Weltkrieg* »). Si l'espace change c'est que le jeu s'est déplacé, il a lieu comme l'analyse J.-P. Sarrazac, « dans un esprit propre à séduire Genet⁵⁶, au bord d'une fosse en attente de charnier », dans une période « elle-même fondée sur un écart, un battement entre Histoire et post-Histoire [qui] nous renvoie conjointement à l'apogée et au crépuscule de la modernité issue des Lumières⁵⁷ » ; et le critique d'évoquer aussi des personnages qui « portent en eux les cadavres parlants de leurs partenaires, Volanges et Tourvel, et sont eux-mêmes déjà promis à la mort, Merteuil par son “cancer mon amour” et Valmont par son acte sacrificiel de la fin de la pièce⁵⁸ ». Revenons, oui, au couple Merteuil / Valmont qui dès 1782⁵⁹, séduit et corrompt à distance ; ceux-ci continuent à le faire dans *Quartett*, devenus figures centrales de cette constellation. L'interchangeabilité des bouches (équivalence libertine entre le sexe et la musique) reprenant des histoires connues, se gonfle d'une parole morte. Les personnages paraissent habités par l'autre de la parole, le quatuor fait entendre une forme fantomatique du roman épistolaire. Comme tout chorus, la « formation » (ici Merteuil / Valmont et consort fantomatique) est livrée (ou se livre) à l'improvisation ; le quatuor initial, dans son rythme double (on l'a vu) d'amplification et de condensation s'ouvre à l'improvisation. La réécriture – qui n'est pas plagiat – trouve sa légitimité dans la greffe d'un sens nouveau : la mort, assez peu présente chez Laclos, devient ici prépondérante, voire obsessionnelle. C'est à la fois l'apport,

⁵³ « das Damenopfer »

⁵⁴ « Sie brauchen mich nicht zu sagen, Marquise, dass der Wein vergiftet war. Ich wollte, ich könnte Ihnen beim Sterben zusehn wie jetzt mir ».

⁵⁵ « Tod einer Hure ».

⁵⁶ On se souvient du texte de Jean Genet, *L'Étrange mot d'...*, où celui-ci rapproche le théâtre du cimetière : « Le théâtre sera placé le plus près possible, dans l'ombre vraiment tutélaire du lieu où l'on garde les morts ou du seul monument qui les digère. », *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, 2002, p. 880.

⁵⁷ J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, p. 375.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ Petite parenthèse amusante dans la perspective de notre réflexion sur le quatuor et la littérature : c'est en 1782, année de publication des *Liaisons dangereuses*, que Haydn dédie 6 quatuors à Mozart.

la touche personnelle mais, de façon plus essentielle, le cap nouveau qui est donné par le dramaturge allemand, et qui garantit la valeur et la preuve de son appropriation du récit premier. Comme le souligne encore Sarrazac,

... le jeu cancérise le drame. De l'intérieur du texte, le jeu impose son rythme [...] celui d'une agonie, d'une lente chute dans le charnier commun – d'après la troisième guerre mondiale [...]. Jeux de tous les dérèglements – du sexe et de la mort. Jeu lui-même dérèglé, au cours duquel Merteuil et Valmont ne cessent de saccager tous les codes⁶⁰.

§30

Et Müller de détraquer à son tour le roman, de casser son jouet. Lors d'un entretien consacré à *Quartett*, en 1982, il dit : « Mon impulsion fondamentale dans le travail est la destruction. Casser aux autres leur jouet. Je crois à la nécessité d'impulsions négatives⁶¹. » D'où l'obsession de la dégradation des choses, de la décomposition, des odeurs fétides et des flux corporels, laquelle renvoie à ce qui touche la pointe du désir. Merteuil et Valmont contemplant la fin de leur désir, qui est leur chute. Le duo s'embrase encore en ce quatuor fantôme qui à la fois étend et condense le deuil amoureux ; cette ultime contraction poétique de la parole du désir s'appelle un « spasme », un long cri de lyrisme et de sauvagerie mêlés, un chant au bord de la tombe de la passion amoureuse⁶². Mais, paradoxalement, cette perspective funeste affirme son contraire, une foudroyante volonté de vivre. Ce qu'affirme Valmont avec ironie, rappelant que « la vie va plus vite quand la mort devient spectacle » et que la « parade des jeunes culs » est là pour « nous rappeler quotidiennement que nous sommes éphémères⁶³ ». Müller interroge dans sa démarche de réécriture cette interaction essentielle entre la création et la destruction. « Qui crée veut la destruction » fait-il dire à son Valmont (p. 143) faisant écho à Sade⁶⁴ et à Bataille commentant Sade : « la vie était à le croire, la recherche du plaisir, et le plaisir était proportionnel à la destruction de la vie. Autrement dit, la vie atteignait le plus haut degré d'intensité dans une monstrueuse négation de son principe⁶⁵. »

§31

Mais le mouvement s'inverse ; le spectacle n'est pas une représentation de la mort, pas plus une reconstitution de la vie, un écho du roman (ce qu'on appelle traditionnel-

⁶⁰J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, p. 377.

⁶¹H. Müller, « Je chie sur l'ordre du monde », *Erreurs choisies*, *op. cit.* p. 99.

⁶²Voir R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*

⁶³*Quartett*, p. 131-132.

⁶⁴« la destruction est donc une des lois de la nature » (Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, Paris, Gallimard, « Folio », 1976, p. 158).

⁶⁵G. Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 200.

lement « réécriture », et le mot sonne faux, dissonne). Il ne s'agit pas moins de faire revenir les morts dans le présent de la communauté des vivants. Dès lors les personnages de Merteuil, Valmont (et leurs avatars Tourvel, Volanges) ne sont plus des morts mais des spectres. Ce quatuor est fantôme parce que la réécriture est toujours une convocation des spectres. Celui qui décide de « réécrire », de s'affronter au « matériau » (« material » en allemand, terme müllérien par excellence⁶⁶) décide de faire advenir les voix de l'au-delà. Toujours. Müller croit à la nécessité de la « réouverture du dialogue avec les spectres, il est l'auteur d'un théâtre de la résurrection » selon Laure Couillaud⁶⁷ : « L'une des fonctions du drame est la conjuration des morts - le dialogue avec les morts ne doit pas s'interrompre avant qu'ils n'aient rendu la part d'avenir qui est enterré en eux [...] Si nous avons un théâtre, ce sera un théâtre de la résurrection⁶⁸. » Si nous avons une musique, c'est celle de la dissonance.

CODA (LA DISSONANCE)

« Nous entendons discuter quatre personnes intelligentes^a... »

Goethe, Lettre à Friedrich Zelter

^a « Nous entendons discuter quatre personnes intelligentes, nous pensons saisir des morceaux de leur conversation tout en découvrant quelque chose des spécificités des instruments » (Correspondance avec C.F. Zelter, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (1799-1832), München, Carl Hanser Verlag, 1983, vol. 20. Correspondance non traduite à notre connaissance)

§32

Ainsi Müller détraque le roman de Laclos ; il commence par la trahison, et finit par la fausse note. La musicalité qu'il convoque n'est pas de l'ordre du respect. Il lui faut casser la boîte à musique, et jouer les fausses notes d'un chant funèbre⁶⁹. Un échange entre Jean Jourdheuil, Jean-François Peyret et Heiner Müller, en 1983, est révélateur :

Jean Jourdheuil : Dans *Quartett*, on a l'impression que tu travailles le texte de Laclos, non pour l'adapter ou l'actualiser mais pour le détruire.

⁶⁶Voir l'entretien « Heiner Müller oder Leben im Material » (H. Müller ou une vie dans le matériau), Müller im « Gespräch mit Hermann Theißen », 1992, in : *Die Deutsche Bühne*, Nr. 8, 8.8.1992, S. 8-12.

⁶⁷L. Couillaud, « *Quartett* de Heiner Müller : le désir et le vide », *Variations, Revue internationale de théorie critique*, <https://journals.openedition.org/variations/478>, consulté le 13 juin 2018

⁶⁸H. Müller, cité par Günther Heeg, « Empire Mort Allemagne Théâtre de la résurrection », *Théâtre/Public* 160-161, 2001, p. 88.

⁶⁹Voir l'analyse de ce double mouvement de déconstruction-reconstruction dans Genia Schulz, *Gelächter aus toten Bäumen, Dekonstruktion und Rekonstruktion des Erhabenen bei Heiner Müller*, in *Merkur* 43, 1989, p. 764-777.

Heiner Müller : Au fond, ce n'est rien de plus que ce que font les enfants avec les poupées. De temps en temps, l'enfant veut savoir ce qu'il y a dans la poupée. Pour cela il faut la casser, sinon on ne saura jamais ce qu'il y a dedans. La seule morale de l'art est en fait une pulsion anthropologique : vouloir savoir ce qu'il y a dans la poupée.

Jean-François Peyret : Et dedans il y a de la sciure !

Heiner Müller : Et c'est pour cela que ça devient du théâtre⁷⁰.

§33

Vouloir explorer « ce qu'il y a dedans ». Tout le théâtre d'Heiner Müller procède de cette tension entre forme et déformation, entre création et destruction, entre consonance et dissonance. La recherche de la discordance entre les éléments du dialogue théâtral, telle qu'on vient de l'approcher dans *Quartett*, relève bien de cette notion musicale qui cherche à produire une impression d'instabilité, de contrariété même entre les notes, les mots et les affects ; ce qui constitue ce que les musicologues et les écrivains de théâtre appellent de la même manière « réplique⁷¹ ». C'est justement cette disposition du quatuor, différente du chœur, qui peut autoriser la « dissonance » selon le mot de J.-P. Sarrazac⁷². On pourrait aussi convoquer en finissant le terme sonore de la « cacophonie », du grec *kakophonia*, autrement dit la « mauvaise voix », cette dissonance phonique qui, dans la musique ou dans le texte, révèle des liaisons difficiles (à prononcer), ces « liaisons dangereuses » à écouter (poison de l'oreille), non pas seulement des erreurs ou des curiosités, mais des figures de style qui mettent en valeur cette tension puissante entre deux temps ou deux mondes, cet intervalle retentissant qui ouvre aux territoires du plaisir et de la mort.

§34

Ce quatuor fantôme est avant tout un duo (4 = 2), le duo de l'homme et de la femme, inscrit dans ce théâtre que réclamait Heiner Müller, ce lieu « d'écriture de l'histoire⁷³ », ce plateau où se continue quelque chose de l'humanité des hommes, où perdurent leur mémoire et leur chant. Lorsque Patrick Chéreau monte *Quartett* en 1985 à Nanterre Amandiers, il le fait dans le décor qui a servi précédemment à l'opéra *Lucio Silla* de Mozart (et à *La Fausse suivante* de Marivaux, pièce des masques).

Les spectateurs découvrent, occupant tout l'arrière-plan, le mur original monu-

⁷⁰ « La littérature va plus vite que la vie », *Erreurs choisies*, op. cit., p. 133.

⁷¹ Selon la notion d'« affinité exemplaire » étudiée par B. Sève dans *L'instrument de musique*, op. cit., p. 242 : « dialogue des instruments : les instruments se répondent de telle sorte que la structure « affirmation/réplique » soit incontestable.

⁷² J.-P. Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Éditions Circé, « Circé Poche », 2005.

⁷³ Entretien « Le soc de charrue du mal », *Esprit, pouvoir et castration*, éditions Théâtrales, 1997, p. 24.

mental de *Lucio Silla* [...]. Au-dessus de la fosse d'orchestre ouverte, on a disposé une austère passerelle de commandement, de celles qu'on utilise d'habitude pour les mises en scène d'opéra, et qui permettent au metteur en scène d'accéder à la scène. Les comédiens arrivent, par une échelle, de la fosse des musiciens ou de la salle. Comme s'ils étaient les invités d'une répétition achevée de *Lucio Silla* [...] ⁷⁴.

§35

Ce sera la plaisante image finale de nos deux spectres à qui on pourrait appliquer aussi les mots de George Banu : « Tout est vif chez eux... et, dans ce sens, ils sont « intouchables ». Le moindre geste les blesse, et seule, parfois, la parole les apaise. Elle retarde la fin et les empêche d'expirer... jeunes, toujours jeunes, blessés inguérissables⁷⁵. »

Quelques mots à propos de : Henri Detchessahar

Lycée Camille Jullian, Bordeaux

Henri Detchessahar est professeur certifié de Lettres / Théâtre au lycée Camille Jullian de Bordeaux. Il travaille régulièrement avec la Théâtre National Bordeaux Aquitaine et divers acteurs et artistes du spectacle vivant à Bordeaux et dans la Région bordelaise. Intervenant sur les problématiques du théâtre à l'Université et en formation pour les enseignants. Son travail de recherche s'inscrit dans une réflexion plus générale sur la notion de spectre et de hantise au théâtre, dans la suite des travaux de Monique Borie, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute* (voir « La hantise du chien dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès », dans les actes du colloque « Hantises et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain », Metz, Université de Lorraine, Presses universitaires de Dijon, à paraître) et surtout de Pierre Katuszewski, *Ceci n'est pas un fantôme*.

⁷⁴Jurgen Werth, Radio NDR III, cité dans *Nanterre Amandiers*, « Les années Chéreau, 1982-1990 », Imprimerie Nationale, « Le Spectateur Français », 1990, p. 116.

⁷⁵G. Banu, à propos des personnages de Krzysztof Warlikowski dans *Théâtre écorché*, Actes Sud, « Le Temps du théâtre », 2007, p. 183.

Pour citer cet article

Henri Detchessahar, « Quatuor fantôme : une lecture de *Quartett* d'Heiner Müller », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Quatuor, littérature et cinéma » n° 18, printemps 2018, mis à jour le : 07/07/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/312>.

Peter Eötvös et le quatuor à cordes *Korrespondenz* (1992), une tentative d'opéra instrumental

Marie Laviéville-Angelier

Résumé

Écrit en 1992 par le compositeur hongrois Péter Eötvös, le quatuor à cordes *Korrespondenz*, repose sur la correspondance échangée entre Mozart et son père lors du voyage du musicien à Paris au cours de l'année 1778. Au cours de cet article, nous examinerons la manière dont ce modèle littéraire va influencer sur tous les paramètres de l'œuvre : du renouvellement de la disposition traditionnelle des instrumentistes à la tenue même de leur instrument, de la transposition des différentes situations dramaturgiques à l'invention d'un nouveau procédé de correspondance texte/musique donnant alors au geste instrumental une véritable valeur discursive.

INTRODUCTION

Si les possibles transpositions du genre du quatuor à cordes ont fait l'objet de nombreuses recherches de la part des cercles littéraires, les relations établies entre quatuor et littérature, loin d'être unidirectionnelles, font en réalité preuve d'une réelle réciprocité d'inspiration. Une réciprocité particulièrement prégnante si l'on examine le champ de la création musicale contemporaine... Après avoir incarné, depuis son apparition au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e siècle, le summum de l'abstraction musicale, le quatuor à cordes s'est en effet peu à peu ouvert, au tournant du XX^e siècle, aux modèles extra-musicaux, des modèles allant même jusqu'à constituer pour certains compositeurs une possibilité de renouveau du genre influant tant sur le contenu sémantique de l'œuvre que sur sa structure. De nombreux exemples jalonnent ainsi l'histoire du XX^e siècle, de la *Suite Lyrique* d'Alban Berg composée en 1925-1926 dont le mouvement final est une relecture du poème *De profundis clamavi* de Baudelaire, aux *Fragmente-Stille* de Luigi Nono, œuvre de 1980 s'appuyant sur des extraits de poèmes d'Hölderlin... La production du compositeur tchèque Leoš Janáček constitue à elle seule une illustration convaincante de cette tentative d'interaction. Son premier quatuor daté de 1923 s'intitule ainsi *Sonate à Kreutzer*, d'après la nouvelle éponyme de Tolstoï et son second opus, *Lettres intimes* composé en 1928, est quant à lui une œuvre autobiographique reposant sur la correspondance échangée par le compositeur avec son amour platonique, la jeune Kamila Stösslová.

§2

Cette transposition musicale du modèle épistolaire initiée par Janáček nous semble particulièrement intéressante dans la mesure où c'est également celle tentée par le compositeur hongrois Peter Eötvös¹ dans son quatuor de 1992 intitulé tout simplement, *Korrespondenz*. Première représentante du genre dans le très vaste catalogue du musicien – on recense en effet en 2005 un deuxième quatuor à cordes intitulé *Encore* –, la pièce est ainsi la mise en musique de la correspondance échangée par Wolfgang Amadeus Mozart et son père Leopold lors du séjour effectué par le jeune compositeur à Paris au cours de l'année 1778. Une œuvre qui s'avère fondamentale dans la compréhension du processus d'émancipation dramaturgique animant Eötvös depuis le début des années soixante. S'il est aujourd'hui essentiellement reconnu comme un compositeur d'opéras – il en a en effet composé neuf au cours de ces vingt dernières années –, Eötvös a pourtant attendu plus de trente ans avant de se lancer dans la composition de son premier ouvrage opératique, *Trois Sœurs*, créé à Lyon en 1998. Une longue maturation d'autant plus paradoxale que le compositeur a débuté la composition par l'écriture d'œuvres destinées au théâtre et au cinéma et qu'il n'envisage la composition d'une œuvre, vocale ou même

¹ Compositeur né en Transylvanie en 1944.

instrumentale, qu'à partir d'un présupposé extra-musical, qu'il soit littéraire, théâtral ou cinématographique... Le quatuor à cordes *Korrespondenz* est ainsi considéré par Eötvös comme une véritable tentative d'approche du geste opératique, un opéra qui est donc ici totalement instrumental :

Même s'il n'est pas nécessaire de le savoir pour l'écouter, je considère *Korrespondenz* comme une familiarisation à la technique de composition d'opéra².

Les cordes du quatuor jouent de manière « parlante » ; les mots, les pensées, les arrière-pensées, l'attitude de celui qui écrit et de celui qui lit – tout cela est mis en musique à la manière d'un opéra³.

§3

Voilà donc le projet compositionnel d'Eötvös dans *Korrespondenz* : réussir à restituer à l'aide du seul médium instrumental – le texte de cette correspondance n'étant en effet à aucun moment énoncé mais simplement inscrit sous la ligne des instrumentistes – la richesse des échanges entre les deux protagonistes. Nous examinerons ici comment le modèle littéraire choisi par le compositeur va influencer sur tous les paramètres de l'œuvre : du renouvellement de la disposition traditionnelle des instrumentistes du quatuor à la tenue même de leur instrument, de la transposition des différentes situations dramaturgiques à l'invention d'un nouveau procédé de correspondance texte/musique donnant alors au geste instrumental une véritable valeur discursive...

LA GENÈSE DE L'ŒUVRE

§4

Créé par le quatuor Arditti en 1993 au festival de Schleswig-Holstein, *Korrespondenz* assume son essence dramaturgique dès son intitulé. L'œuvre porte ainsi le sous-titre « Scènes pour quatuor à cordes », un sous-titre témoignant ici d'un glissement de nature littéraire du genre épistolaire vers celui du théâtre. Sélectionnant des extraits de la correspondance entre Mozart et son père – une correspondance dont il a parfois bouleversé l'ordre chronologique initial –, Eötvös a choisi de structurer son quatuor en trois scènes distinctes qui se focalisent sur trois moments clé de la vie du musicien durant son séjour parisien. La première scène décrit l'arrivée de Mozart à Paris en mars 1778, ville dans laquelle le jeune homme semble alors placer tous ses espoirs. La seconde scène est au contraire une scène de remise en question au cours de laquelle Wolfgang fait part des difficultés rencontrées face au public français. Occupant à elle seule la moitié de l'œuvre,

²P. Eötvös, *Cordes sensibles*, émission diffusée sur France Musique le 30 octobre 2004, archives de l'I.N.A.

³P. Eötvös, préface de la partition de *Korrespondenz*, Éditions Ricordi Sy. 3186, 1996.

la scène finale est enfin une scène véritablement dramatique au cours de laquelle Mozart annonce à Leopold, resté à Salzbourg, la mort de sa mère :

...daß Sie, Liebster Papa, und meine Liebe Schwester sich gut befinden daß ich ein ehrlicher Deutscher bin, und daß ich, wenn ich schon allzeit nicht reden darf – doch wenigstens denken darf, was ich will. Das ist... Daß meine Mutter sterben wird und sterben muß⁴.

Scène 1	Scène 2	Scène 3
lettre du 7 mars 1778 lettre du 16 février 1778 lettre du 13 février 1778 lettre du 12 février 1778 lettre du 24 mars 1778 lettre du 21 février 1778	lettre du 21 février 1778 lettre du 1 ^{er} mai 1778 lettre du 28 mai 1778 lettre du 11 mai 1778	lettre du 29 mai 1778 lettre du 3 juillet 1778 lettre du 13 juillet 1778 lettre du 9 juillet 1778

§5

Bien qu'il soit possible de reconstruire *a posteriori* le déroulement chronologique des événements narrés dans ces trois scènes, le livret établi par Eötvös reste pour le moins évasif. Il reprend ainsi le plus souvent des bribes de phrases mettant en avant le ressenti du musicien. Ce n'est donc pas tant un résumé des faits vécus par le jeune Mozart qu'à souhaité réaliser le compositeur dans *Korrespondenz* mais plutôt la synthèse de son parcours psychologique, celui d'un homme passant peu à peu de l'enthousiasme à la tristesse générée par un deuil. Plus qu'aux actions humaines, c'est à l'être et à l'expression de son intériorité, que semble ici se porter – comme ce sera d'ailleurs le cas dans la totalité de ses

⁴ « ...que vous, très cher Papa, et que ma chère sœur alliez bien – que je suis un honnête Allemand, et que, même si je ne puis toujours dire, je puis du moins penser ce que je veux. C'est... que ma mère va mourir et doit mourir. », *Korrespondenz*, début de la scène 3 (Wolfgang).

opéras – son attention...

§6

Souhaitant recréer l'illusion d'une véritable conversation entre les deux protagonistes – des protagonistes entrant donc uniquement en interaction par le biais de lettres interposées –, Eötvös a décidé de confier à chaque instrumentiste un rôle particulier. Cette décision affecte dès lors le placement des différents musiciens. La disposition classique du quatuor – violon 1, violon 2, alto et violoncelle – laisse ainsi la place à une disposition plus symétrique aux incidences dramaturgiques revendiquées. Instrument associé à Wolfgang, l'alto fait dorénavant face au violoncelle qui représente Leopold. Véritables meneurs du quatuor, ces instruments sont ensuite entourés par les deux violons, des instruments dans l'ombre dont la présence discrète est censée évoquer l'âme de chacun des deux personnages. Rappelons que cette véritable personnification instrumentale est également celle employée par Janáček dans son quatuor *Lettres intimes* dans lequel la viole d'amour se voit confier la représentation de l'amour unissant les deux personnages.

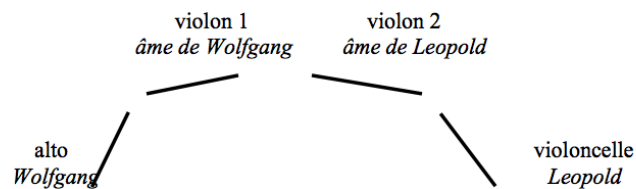


FIG. 1 : Disposition significative des instrumentistes du quatuor de *Korrespondenz*

§7

Il faut toutefois préciser que cette disposition instrumentale – symbolisant à elle seule le contenu dramatique de l'œuvre – a fait l'objet de plusieurs remaniements de la part d'Eötvös. Comme une grande partie de son catalogue, *Korrespondenz* est en effet conçu dans le prolongement d'une œuvre antérieure. La correspondance de Wolfgang et Leopold a ainsi été mise une première fois en musique par Eötvös en 1976 dans une œuvre de théâtre musical intitulée *Leopold und Wolfgang*. Destinée dans un premier temps à deux récitants et deux violons, cette pièce a par la suite été retirée de son catalogue. Le paramètre vocal de l'œuvre – garant de l'intelligibilité initiale du dialogue entre les deux hommes – a été supprimé de sa version définitive et les récitants remplacés par leur avatar instrumental. Pour Eötvös, le genre opératique ne demande donc pas nécessairement à être chanté ni à être matérialisé sur la scène d'un théâtre...

UNE TRANSPPOSITION DRAMATURGIQUE

§8

À l'aide de quels moyens compositionnels Eötvös va-t-il alors garantir à l'auditeur la compréhension du drame ici à l'œuvre ? En essayant justement d'adapter la disposition de ce quatuor et les gestes de ses instrumentistes aux différentes situations dramaturgiques rencontrées lors d'un échange épistolaire. La correspondance de Mozart et de son père se distingue en effet par la richesse de ses situations : rédaction d'une lettre, lecture différée ou simultanée du même courrier, insertion de propos d'une tierce personne, autant de situations transposées musicalement par Eötvös grâce à l'opposition de deux grands principes compositionnels qui vont conditionner, par leur alternance, la structure même de l'œuvre : contrepoint et homorythmie. L'écriture et la lecture simultanée d'une même lettre par les deux personnages sont ainsi traduites musicalement par la technique du canon, le décalage des voix des instruments correspondant à l'écho nécessairement engendré par cette double action... Nous pouvons constater que se forment alors dans ce cas deux groupes instrumentaux distincts : l'alto en stricte homorythmie avec son double le violon 1 d'une part, et le violoncelle et le violon 2 de l'autre. Le début de la première scène de *Korrespondenz* repose ainsi sur un canon initié par l'écriture de Wolfgang suivie de la lecture légèrement décalée de Leopold.

The musical score illustrates the dramatic transposition through a canon. Wolfgang's part (Violin 1) begins at a tempo of 52, while Leopold's part (Violin 2) begins at a tempo of 104, creating a staggered entry. The lyrics 'MEIN ALLER-LIEBSTER PAPA!' are written below the staves. The score includes various musical notations such as dynamics (f, ff, p, mp), articulation (col leg., arco ord.), and performance instructions (batt., molto vibr., poco batt.).

FIG. 2 : Exemple n° 1 - *Korrespondenz* – Scène 1, lettre A

§9

À l'inverse, lorsqu'un seul des personnages prend la parole, l'instrument qui lui est associé se met alors à diriger le quatuor, un quatuor traité intégralement en homorythmie pour signifier la prise de pouvoir de l'un de ses constituants sur l'ensemble du groupe. S'il n'est donc pas à même de saisir la réelle nature des propos échangés entre les deux hommes, l'auditeur de *Korrespondenz* peut néanmoins, grâce à ce premier niveau de correspondance musicale, en suivre pas à pas le déroulement.

Quartett Leopold schreibt
(Vcl. führt)

♩ = 160

2 ♩ ord.

1. sp v. ord. ff fff

Br. sp v. ord. ff fff

2. Bartók-pizz. arco ff fff

Vcl. Bartók-pizz. arco ff fff

DAS MUSST DU NICHT SO GLEICH WEGWER - FEN.

FIG. 3 : Exemple n° 2 - *Korrespondenz* – Scène 1, lettre G

§10

Si cette alternance, qui induit donc le découpage formel de l'œuvre, est présente tout au long des deux premiers mouvements, elle laisse cependant la place dans la scène finale à un nouveau type d'écriture instrumentale. Sous-titré « *Kalligraphie* », ce mouvement terminal est tout d'abord construit autour de la figure centrale de l'alto, instrument dont la mélodie intégralement jouée en pizzicato suggère à elle seule la tristesse avec laquelle Wolfgang annonce ici à Leopold la mort de sa mère. Soulignons par ailleurs que la voix de l'alto sera choisie de manière récurrente par le compositeur pour suggérer l'expression des adieux, élément central de plusieurs de ses œuvres⁵... Pour la première fois, le texte porteur de cette douloureuse nouvelle n'est plus inscrit comme dans les exemples

⁵ L'alto est ainsi l'instrument qui accompagne les ultimes adieux de Macha à son prétendant Verchinine dans la scène finale de son opéra *Trois Sœurs*. Il est également l'instrument soliste du concerto se réappropriant le matériau thématique de l'œuvre opératique, *Replica*, concerto créé l'année suivante en 1999.

précédemment cités sous la ligne des instrumentistes, mais indiqué entre parenthèses au-dessus des quatre portées comme s'il n'était finalement plus qu'un élément secondaire. Jusqu'à présent énoncé dans un débit proche de celui de la parole, ce texte est en outre ici dilaté dans le temps favorisant alors l'abandon du syllabisme pour une appréhension plus globale du mot.

FIG. 4 : Exemple n° 3 - *Korrespondenz* – Scène 3, 9 mesures avant J

UNE MUSIQUE DISCURSIVE

§II

Après s'être intéressé à l'impact du modèle épistolaire sur la disposition instrumentale du quatuor ainsi que sur sa structure, il nous faut à présent aborder ce qui constitue sans nul doute l'innovation majeure d'Eötvös dans sa tentative de transposition littéraire. En choisissant de confier aux quatre musiciens l'intégralité des échanges entre Wolfgang et Leopold, Eötvös fait non seulement ici disparaître toute trace du verbe mais, par l'invention d'un nouveau procédé de correspondance texte/musique, va parvenir à donner au geste instrumental une réelle valeur discursive... Cette autonomisation de l'instrument, qui doit rappelons-le « *jouer de manière parlante* », passe tout d'abord par l'inscription, nous l'avons constaté, sous sa ligne mélodique, du texte à véhiculer. Distribué sous forme de programme à l'auditeur mais en aucun cas énoncé à haute voix, celui-ci se caractérise par l'emploi simultané de deux langues symbolisant l'éloignement géographique des deux personnages : l'allemand et le français. Possédant chacune leurs spécificités prosodiques, ces deux langues semblent à première vue bénéficier dans *Korrespondenz* d'une transposition musicale personnalisée. Il faut ici préciser qu'Eötvös accorde en effet une attention toute particulière aux potentialités musicales naturelles d'une langue et que de celles-ci peuvent découler toutes les spécificités mélodiques, harmoniques mais

aussi rythmiques d'une œuvre même purement instrumentale. Chaque langue parlée est ainsi pour lui comparable à un instrument avec un timbre et une sonorité propre appelant à une mise en musique à chaque fois renouvelée :

Le choix d'un texte pour un opéra prend beaucoup de temps parce que pour trouver un thème qui m'intéresse et surtout qui me donne une certaine sonorité cela est très difficile. [...] D'abord la langue : je suis né en Hongrie et ma langue maternelle est le hongrois, mais je parle un peu allemand, français et anglais. Je me suis aperçu que chaque langue demande une autre personnalité, on pense différemment, mais aussi la manière de parler, de penser sont différents d'un point de vue rythmique, mélodique. Finalement, je trouve dans ma musique un contact très fort avec les mots parlés, avec le rythme d'un certain langage. [...] Je suis une sorte de caméléon, je change de style, de sonorité pour chaque opéra et cela est indissociable du texte⁶.

§12

Gage d'authenticité et de justesse stylistique, l'alignement de la voix chantée sur les inflexions naturelles de la langue est en effet un des facteurs essentiels du succès rencontré par les œuvres opératiques du compositeur. Une interaction des langages qui, appliquée au modèle instrumental, va s'avérer pour celui-ci un nouveau moyen d'autonomisation de cette dramaturgie inhérente à son geste créateur. Caractérisée essentiellement selon Eötvös par sa largeur d'ambitus, la langue française, employée lorsque les personnages citent les propos de critiques parisiens, est ainsi transcrite dans *Korrespondenz* de manière intuitive par un abandon de la notation au profit d'une simple indication d'enveloppe sonore et un usage permanent du *glissando*. Elle s'accompagne également visuellement d'un changement de la position de jeu traditionnelle des instruments. C'est en adoptant tous la posture verticale du violoncelle que les musiciens doivent ainsi se mettre à « parler français », un effet visuel singulier découvert par Eötvös lors d'une répétition d'orchestre et exploité ici de manière convaincante :

Dort gab es einen wunderbaren Bratschisten, der seine Kollegen in der Pause damit unterhalten hat, daß er die Bratsche, so wie man ein Cello hält, auf den Schloß nahm und in der Flautando-Glissando-Spielweise ganze Witze erzählt hat. Er konnte die Sprache derartig gut imitieren, daß die Leute tatsächlich die Wörter verstanden haben. Ich habe diese Technik in der Teilen, wo französisch gesprochen wird, verwendet. Die französische Sprache hat einen derartig großen Ambitus, den man

⁶P. Eötvös, extrait de l'émission *Cordes sensibles*, diffusée sur France Culture le 30 octobre 2004, archives de l'I.N.A.

wunderbar auf diese Weise imitieren kann⁷.

Plötzlicher Wechsel: Wolfgang: zitiert

1. Vl.: sehr hoch pfeifend (E-Saite), Sprachrhythmus und Bogenartikulation möglichst genau parallel zur Br., doch etwas leiser

2. Vl.: sehr hoch pfeifend (G-Saite), Sprachrhythmus und Bogenartikulation genau parallel zum Vl., doch etwas leiser

Vcl.: todernst et un peu nasal

Br. und Vcl. sprechen auf französisch mit den Instrumenten

NB.: in Vcl.-Haltung, Br. und Vcl. ständig auf Doppelsaiten, molto flautando, sprachartig glissandieren. Geräusche, übertriebenes sul tasto oder sul pont.-Spiel, übertriebene Bogenartikulation helfen zur Textverständlichkeit. Den Saitendruck der l.H. variieren von ord. bis flag.

Leopold: zitiert

col leg. (Hals - G - Sait höchst halten)

"OH, OUI, MON SIEUR, VOUS AVEZ RAISON..."

"MAIS PERSONNE NE PEUT REMPLACER UN PÈRE"

FIG. 5 : Exemple n° 4 - *Korrespondenz* – Scène I, lettre E

§13

Malgré cette originalité certaine, c'est néanmoins à la langue allemande que le compositeur semble avoir réservé le traitement instrumental le plus abouti de l'œuvre. À l'inverse du français, cette dernière se distingue en effet par une hypercomplexité de sa notation : emploi constant des double-cordes, langage micro-intervallique, changement rapide des modes de jeu... Une notation qui, elle aussi, est pourtant censée respecter la prosodie de son modèle linguistique. On ne peut ici s'empêcher de mettre en relation cette tentative de transfert de la langue allemande au langage du quatuor à cordes avec celle effectuée, dans de moindres proportions et à l'aide d'autres moyens, par Beethoven dans le mouvement final de son *opus 135*. Intitulé *Der Schwer Gefasste Entschluss* (« La résolution difficilement prise »), ce mouvement repose ainsi sur deux phrases répondant au schéma conventionnel question/réponse « *Muss es sein? Es muss sein!* »⁸, des expressions placées en exergue de la partition sous la ligne des instrumentistes et dont l'imitation musicale va générer la totalité de son matériau mélodique :

⁷ « Il y avait là un merveilleux altiste qui, pour s'amuser durant les pauses avec ses collègues, prenait son alto sur les genoux comme on tiendrait un violoncelle et « racontait » par un jeu flautando-glissando toutes les plaisanteries. Il pouvait si bien imiter la langue que les personnes étaient effectivement capables de comprendre les mots. J'ai utilisé cette technique dans les parties où le français est employé. La langue française a effectivement un large ambitus que l'on peut parfaitement imiter de cette manière. », P. Eötvös, « Meine Musik ist Theaternmusik, Peter Eötvös im Gespräch mit Martin Lorber », *Kosmoi*, Michael Kunzel (dir.), Pfau-Verlag, Saarbrücken, 2007, p. 45. Nous traduisons.

⁸ « Le faut-il? Il le faut! ».

[illegible]FIG. 6 : Exemple n° 5 - Beethoven *Quatuor op. 135* – mouvement final, mes. 1-6

§I4

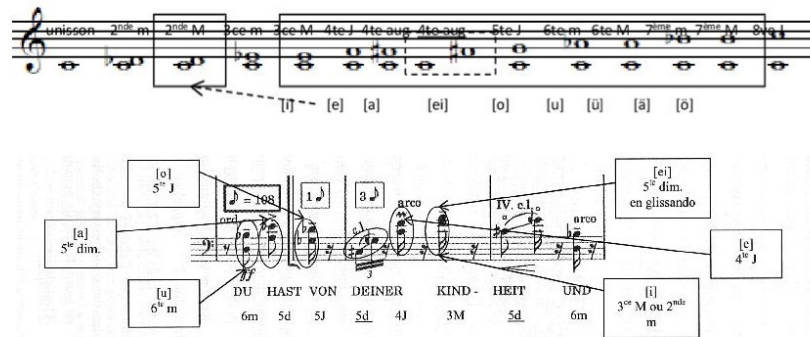
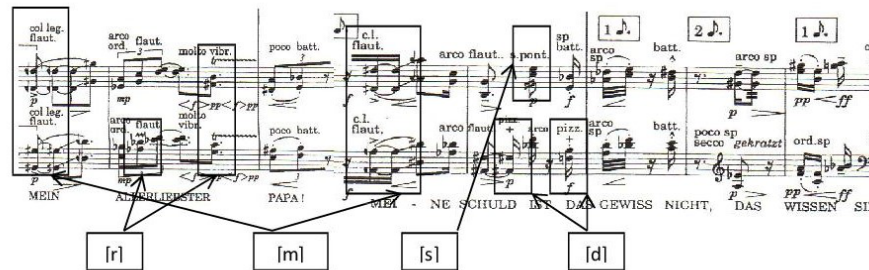
S'il est avant tout prétexte chez Beethoven à une construction organique et purement abstraite, le support allemand de *Korrespondenz* fait au contraire l'objet chez Eötvös d'une transcription la plus fidèle possible. Grâce à un principe de correspondance entre les plus petits composants structurels de langue parlée – à savoir les voyelles et les consonnes – et ceux du langage compositionnel – les intervalles –, le compositeur réussit à transposer littéralement les échanges de Wolfgang et Leopold sur un plan musical. Il a pour cela tout d'abord choisi d'associer les neuf voyelles employées dans le texte original à un intervalle spécifique situé entre la tierce et la septième Majeures. La voyelle [e] est ainsi traduite par la quarte juste, le [u] par la sixte mineure, etc..., une équivalence favorisant alors l'émergence d'un nouvel alphabet établi d'après leurs propriétés harmoniques.

§15

Moins systématique que celle des voyelles, la transposition musicale des consonnes semble au contraire valoriser leur percussivité naturelle. Eötvös a en effet opté pour une association plus libre dans laquelle chaque famille consonantique est combinée avec un mode de jeu particulier. La sifflante [s] est entre autres renforcée par un *trémolo*, les dentales [d] et [t] par un *pizzicato*, le roulement de la consonne [r] par un ornement (mordant ou trille), l'implosive [p] par un jeu *battuto* et la nasale [m] par un *flautando*... Gage de la richesse timbrique de l'œuvre, ce nouveau système relationnel – essentiellement mis en pratique dans la première scène du quatuor – demande une grande maîtrise technique et une certaine virtuosité de la part des interprètes.

§16

Une fois imbriqués, ces deux « alphabets » donnent alors au compositeur la possibilité de convertir syllabe par syllabe l'intégralité de la conversation des deux personnages

FIG. 7 : Exemple n° 6 - *Korrespondenz* – Scène I, lettre A, ligne du violoncelleFIG. 8 : Exemple n° 7 - *Korrespondenz* – Scène I, lettre A, lignes du violoncelle et du violon 2

sur un plan musical, cette connaissance préalable n'étant toutefois pour Eötvös pas indispensable à une prise de conscience intuitive du caractère narratif du quatuor :

Meine Vorstellung war, daß wenn ich da soft genug wiederhole, allmählich – auch wenn man den Text nicht wörtlich spricht – eine Vokallinie, eine melodische Linie, die diesem Vokalgehalt entspricht, entsteht. Und daraus kann man langsam ableiten – fast unbewußt als Zuhörer –, daß es sich genauso wie in der Sprache um eine Vokallinie handelt.⁹

⁹ « Mon idée était que si je les répétais assez souvent, petit à petit et sans que le texte ne soit dit par les mots, une ligne mélodique allait naître de ce principe de correspondance vocalique. Et de là on peut lentement déduire – presque inconsciemment chez l'auditeur – que cette ligne agit comme une véritable langue. », P. Eötvös, « Meine Musik ist Theatermusik, Peter Eötvös im Gespräch mit Martin Lorber »,

§17

L'emploi de ce nouvel alphabet musical va évidemment s'adapter aux différentes situations dramaturgiques décrites précédemment. Dans le cas d'un traitement canonique correspondant à l'écriture et à la lecture simultanée d'un même passage, l'association intervallique abordée ci-dessus est à rechercher à l'intérieur des quatre parties instrumentales. Parfaitement autonome, chaque instrument élabore ainsi, grâce à l'emploi de double-cordes, son propre niveau d'interaction vocalique aboutissant à une densification immédiate du discours. Dans le cas d'une prise de parole unique de l'un des personnages et d'un traitement homorythmique du quatuor, les instruments sont en revanche dépendants les uns des autres. Pour retrouver la cohérence harmonique induite par le texte il faut alors fusionner les lignes en deux groupes distincts respectant l'association personnage/âme initiale : alto/violon 1 et violoncelle/violon 2¹⁰. La scène finale du quatuor propose une nouvelle fois une toute autre application de cette correspondance intervallique novatrice. Bien que sous-tendant toujours le réseau harmonique des trois instruments accompagnants, son traitement vertical a ici été définitivement remplacé par une exploitation linéaire visible lorsque l'on observe la ligne mélodique du soliste.

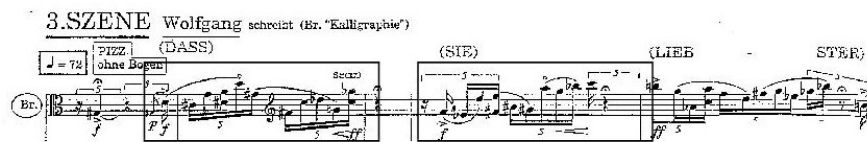


FIG. 9 : Exemple n° 8 - *Korrespondenz* – début de la scène 3, ligne de l'alto

§18

Dans l'exemple ci-dessus, la voyelle [a] est dorénavant traduite par une succession de quartes augmentées et la voyelle [i] par celles de seconde et de tierce majeures... Ce changement d'orientation, preuve d'une gestion élargie du temps, est de plus combiné à un principe inédit de relation texte/musique. Certains mots fréquemment employés au cours de la scène – principalement des mots de liaison tels que « daß » ou encore « und » – sont en effet ici associés à une formule mélodique réitérée à chacune de leur occurrence. Des mots désormais inscrits entre parenthèse au-dessus de la seule ligne de l'alto comme si le compositeur avait voulu suggérer un détachement progressif du sens pour l'expression pure du sentiment de deuil envahissant alors le jeune Mozart... Si cette nouvelle répartition mélodico-harmonique est effective durant toute la première partie

op.cit., p. 44. Nous traduisons.

¹⁰Se reporter à l'exemple musical n° 2.

de la scène, elle laisse cependant la place après l'annonce de la funèbre nouvelle (« *Meine Mutter sterben wird und sterben muß* » – Lettres O et P) à une raréfaction progressive du matériau. Privilégiant les accords de quintes à vide et l'emploi de notes pédales (*do* et *sol*), Eötvös symbolise ce cheminement vers la mort par un étirement graduel des valeurs qui conduit peu à peu au silence. La pièce s'achève alors sur la résonance naturelle de la première corde à vide du violoncelle... Aucun exemple ne paraît mieux témoigner de cet étalement progressif du temps que la différence de traitement accordé au pronom « *Mein* » tout au long du quatuor. Alors que le *glissando* indissociable de la diphtongue [ei] ne dure qu'une seconde lors de sa première apparition au début de la scène 1, il est distendu à l'extrême jusqu'à atteindre douze secondes à la fin de la scène finale.

The figure consists of two musical score excerpts connected by a horizontal arrow pointing from left to right. The left excerpt is from the beginning of Scene 1, featuring staves for Violoncelle (Vcl.), Violon (Vcl.), Flûte (Fl.), and Trompette (Tr.). It includes a box with the notation '5♭ = 52' and another with '5♭'. The right excerpt is from the beginning of Scene 3, featuring staves for Violoncelle (Vcl.), Violon (Vcl.), Flûte (Fl.), and Trompette (Tr.). It includes a box with the notation '12'' and another with '3''.

FIG. 10 : Exemple n° 9 - *Korrespondenz* – début de la scène 1 et scène 3, lettre S

CONCLUSION

§19

Expression d'un drame intérieur centré sur la souffrance d'un homme confronté à la mort, *Korrespondenz* semble avoir permis au compositeur une réelle matérialisation de ses aspirations dramaturgiques au sein d'un genre pourtant peu propice à une telle démarche. Grâce à l'élaboration d'un langage structuré par des rapports intervalliques signifiants qui favorisent l'ancrage de la langue parlée dans le processus de création musi-

cale et autonomisent le geste instrumental, Eötvös parvient ici à investir les instruments du quatuor d'une toute nouvelle fonction narrative. Alto et violoncelle sont désormais les seuls vecteurs des voix disparues de Wolfgang et Leopold... Si le quatuor est donc considéré par son créateur comme, rappelons-le « *une familiarisation aux techniques de composition d'opéra* », ses principes compositionnels fondateurs seront par la suite exploités dans plusieurs des œuvres scéniques du musicien. L'opéra de chambre *As I Crossed a Bridge of Dreams*, créé au festival de Donaueschingen en 1999, se réapproprie ainsi de façon partielle la substitution voix/instrument initiée avec succès dans *Korrespondenz*. En donnant à son personnage principal Lady Sarashina, dame de la cour du Japon du XI^e s., un double instrumental présent à ses côtés sur scène – un trombone prenant en charge à plusieurs reprises au cours de la partition des extraits du livret grâce à un système d'équivalence texte/musique conçu dans le prolongement de celui du quatuor –, Eötvös franchit une nouvelle étape dans sa quête de redéfinition du genre opératique en parvenant à une véritable unification de ses différents paramètres : « J'essaie de réaliser une sorte de théâtre avec de la musique. Je ne dis pas que ce n'est pas de l'opéra, on peut appeler cela « opéra », mais si j'arrivais à créer une nouvelle relation entre la scène et la musique je serais très heureux¹¹. »

Quelques mots à propos de : Marie Laviéville-Angelier

Université de Paris Est-Marne la Vallée

Titulaire de plusieurs prix du CNSM de Paris et de l'agrégation de musicologie, Marie Laviéville-Angelier a consacré sa thèse de doctorat à l'étude de la dramaturgie sur l'ensemble de la production du compositeur hongrois Péter Eötvös (*L'Esthétique de Péter Eötvös, une dramaturgie de la relation*, 2010). Elle est actuellement chargée de cours en musicologie à l'Université de Paris Est-Marne la Vallée parallèlement à son activité d'enseignement dans le secondaire. Auteur de plusieurs articles consacrés à diverses œuvres du compositeur, elle a notamment signé le chapitre consacré à *Trois Sœurs* dans le collectif *Les opéras de Péter Eötvös, entre Orient et Occident* sous la direction de Marta Grabocz (Éditions des archives contemporaines, 2012).

¹¹P. Eötvös, extrait de l'émission *Mesures, démesures*, diffusée sur France Culture le 11 juillet 2001, archives de l'INA.

Pour citer cet article

Marie Laviéville-Angelier, « Peter Eötvös et le quatuor à cordes
Korrespondenz (1992), une tentative d'opéra instrumental », *Op. cit.,
revue des littératures et des arts* [En ligne], « Quatuor, littérature et
cinéma » n° 18, printemps 2018, mis à jour le : 07/07/2018, URL :
<https://revues.univ-pau.fr/opcit/307>.

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. »

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

⁴ Marcel 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 sur-réaliste, 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

§IO

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.

§II

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.

§I2

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 transparaissent 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 précéderent 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 désancré, 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 différerait 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>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poésie,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Quatuor, littérature et cinéma », N° 18,
printemps 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/295>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Le quatuor à cordes dans la fiction cinématographique

Yves Landerouin

Résumé

Au cinéma, le quatuor à cordes est présent à des titres très variés. Cet article montre comment plusieurs films, choisis parmi les longs-métrages fictionnels qui lui ont accordé la place la plus significative ces quarante dernières années, exploitent ses diverses potentialités musicales, narratives et figuratives pour produire des effets et du sens ; effets et sens qui ont, en retour, une incidence particulière sur les représentations que le public peut se faire aujourd'hui de ce genre musical. L'étude révèle que le cinéma, y compris au sein de la catégorie « grand public », ne fait pas que reprendre et expliciter la caractérisation traditionnelle du quatuor, telle qu'elle est définie par F. Huybrechts dans l'article précédent, il la remet aussi, dans une certaine mesure, en question. Les films étudiés apparaissent alors comme autant de manières, aussi efficaces que différentes, de rendre hommage à des pages du genre peut-être le plus intimidant de la musique savante en sollicitant et soulignant les mêmes qualités : une *nécessité*, une *urgence*, une *intensité*.

§1

La place que la fiction cinématographique, y compris lorsqu'elle bénéficie d'une diffusion assez large, a accordée aux quatuors à cordes ne correspond pas tout à fait à la relative confidentialité de ce genre parmi ceux de la musique savante (comparé à l'opéra, à la musique symphonique et même au concerto). La meilleure illustration de ce phénomène est le film récent de Yaron Zilberman, *A late Quartet*. Cette production hollywoodienne réunit un casting assez prestigieux et a obtenu un succès honorable aux États-Unis (1 million 500 000 dollars de recette selon le site Imdb.com). Mais surtout elle n'est pas la seule à être centrée sur la figure qui nous intéresse ici (on pourrait évoquer également *Quartetto Basileus* de Fabio Carpi, plus ancien et beaucoup plus confidentiel). Par ailleurs, il faut penser à tous les films qui font intervenir à l'écran ce personnage quadri-céphale à tel ou tel moment du récit : *Prénom Carmen* de Godard, et de façon plus annexe, *Céleste*, film assez peu connu de Percy Adlon, ou encore *Death and the Maiden* de Roman Polanski pour la catégorie « grand public » (plus de 2 millions de dollars de recette, selon le site Imdb.com, avec Sigourney Weaver et Ben Kingsley à l'affiche).

§2

Au sujet du corpus ainsi défini¹ se posent deux grandes questions. *Primo*, qu'est-ce que le cinéma « demande » au quatuor à cordes, selon la formule qu'emploie Frédéric Sounac à propos du roman moderne (voir *infra*, p.) et qu'est-ce qu'il y trouve ? (peut-être faudrait-il écrire : « qu'est-ce qu'il lui trouve ? ») Autrement dit : comment les films qui lui font une place exploitent-ils ses potentialités cinématographiques, notamment pour produire le sens d'un récit fictionnel ? *Secondo*, quelles représentations du quatuor à cordes, comme répertoire mais aussi en tant que discipline et entité musicales, se construisent à travers un tel corpus ? Dans quelle mesure, en particulier, ces représentations remettent-elles en question les « caractérisants communs et prévisibles » que Florence Huysbrechts dégage de la littérature mobilisant cette figure (voir *infra*, p.), à savoir : l'autosuffisance, la clôture monacale, l'équilibre, l'homogénéité ?

§3

Avant d'apporter des réponses à ces questions, il convient de préciser ce que l'on peut entendre par « les potentialités cinématographiques » du quatuor à cordes. On saisit *a priori* quelles dimensions de cette figure se prêtent à l'utilisation dans les films de fiction si l'on considère le cinéma, en tant que forme d'expression artistique spécifique, comme « une écriture avec des images en mouvement et des sons », pour reprendre la formule par laquelle Robert Bresson définit son cinématographe². Tout d'abord, les réa-

¹Nous laisserons donc de côté les cas, très nombreux, où le film exploite *uniquement* les *potentialités musicales* du quatuor (voir plus loin), même s'il utilise un morceau de ce répertoire de manière aussi récurrente et significative que, par exemple, l'*Ozipe roi* de Pasolini ne le fait avec l'*Adagio* initial du Quatuor K 465 (dit des « Dissonances ») de Mozart.

²R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, « Nrf », 1975, p. 12.

lisateurs ont là un réservoir exceptionnel de sons (susceptibles d'être utilisés aussi bien en mode intradiégétique qu'extradiégétique) à leur disposition, un répertoire à la fois riche, polyphonique, savant, donc varié tout en étant fortement typé. Il se trouve que cette musique, plus que toutes les autres sans doute, est l'émanation directe d'une « conversation » – terme souvent associé à ce répertoire – entre quelques instruments. Or, cette conversation peut, au cinéma, compléter avantageusement le dialogue des personnages, parce qu'elle ne consiste plus en paroles mais, pourvue des qualités propres à la « musique pure », elle est censée suggérer ce qu'aucune parole ne saurait dire.

§4

Outre ces *potentialités musicales*, le quatuor à cordes présente *a priori* une *dimension figurative* plus cinégénique que d'autres types de configuration ou de formation d'instrumentistes. La « conversation » évoquée plus haut se tient là, en effet, entre un nombre de personnages suffisamment limité pour que ceux-ci soient perçus à la fois, dans un plan général ou une série de plans rapprochés, comme individualités et comme ensemble. Le dialogue des regards, des gestes, des soupirs et des respirations entre les musiciens à l'œuvre apparaît ainsi doubler facilement à l'écran celui des instruments. Contrairement à l'orchestre symphonique, le quatuor peut aussi bien être filmé dans un salon ou une chambre – donc des lieux de l'intime – que dans une salle de classe, la salle à manger d'un hôtel ou une grande salle de concert. Par ailleurs, la beauté, la variété et la mania-bilité des instruments de la famille des cordes, susceptibles d'être filmés en gros plans, semblent constituer une source d'inspiration propice à une « écriture avec des images en mouvement et des sons ».

§5

À ces deux dimensions s'en ajoute une dont il est souvent question dans ce volume. En effet, les relations interpersonnelles entre quatre interprètes qui ne doivent faire qu'un, les soubresauts de leur vie privée et l'impact que ceux-ci peuvent avoir sur la vie et le travail de la formation offrent au cinéma les mêmes *potentialités narratives* qu'en littérature.

§6

Tournons-nous d'abord vers des exemples de film qui n'exploitent que les dimensions musicale et figurative, c'est-à-dire des films où la vie privée des quartettistes et la question de leurs relations en dehors de l'échange musicale des répétitions ou des concerts ne thématisent pas les structures du récit.

CÉLESTE (1980)

§7

La figure peut participer partiellement au développement de l'action principale. C'est ce qui se passe dans le film *Céleste* de Percy Adlon, inspiré par le récit biographique de

la gouvernante de Marcel Proust³. Les personnages représentant le quatuor Poulet (qui, selon son témoignage, étaient venus jouer chez l'écrivain, une nuit de 1920, le quatuor de César Franck) interviennent dans une séquence de 10 minutes (sur 1h40 de film) motivée par la nécessité qu'exprime Proust d'obtenir ainsi certaines informations importantes pour son œuvre. Les dimensions musicale et figurative du quatuor entrent donc ici au service de la quête littéraire du héros considéré dans ses rapports avec Céleste. C'est sans doute pourquoi, pendant l'exécution de l'œuvre de Franck, le film accorde moins de place aux échanges de regards entre les instrumentistes qu'à ceux de Proust et sa gouvernante. Le réalisateur nous ramène constamment à l'auteur d'*À la recherche du temps perdu*, plus exactement à son point de vue, que ce soient par des moyens profilmiques (son visage dans le miroir, son portrait accroché au mur) ou filmographiques (quelques travellings horizontaux partant des musiciens pour aboutir au regard de Proust)⁴. Il s'agit essentiellement de faire deviner aux spectateurs les impressions que suscite en lui la musique de Franck (ex. sa joie explicite lorsqu'il reconnaît au sein du *scherzo* un thème du *Tristan* de Wagner, l'association implicite qu'il établit entre l'entrelacement des thèmes musicaux et la composition de son roman). Mais surtout Percy Adlon exploite les poncifs de l'homogénéité et plus encore de la clôture monacale, poncifs que la séquence reprend à son compte pour nourrir de sens la quête du héros tout en plaçant cette idée de clôture dans une perspective qui – nous allons le voir – la remet en question de façon subtile.

§8

Céleste commence par entendre et voir les musiciens dans l'entrebâillement de la porte du salon où ils se produisent devant Proust (DVD Arthaus, 1h15'16"). Elle reste donc d'abord, elle, l'humble employée de maison, en dehors de la relation qui unit les artistes. La clôture du quatuor englobe en quelque sorte l'écrivain et exclut la non-initiée. Les musiciens sont placés juste devant l'écrivain et plus près les uns des autres dans ce milieu domestique qu'il ne le serait à l'intérieur d'une salle de concert ou de réception. Plus encore que l'organisation de l'espace profilmique, l'attitude de l'auditeur vis-à-vis des interprètes suggère sa proximité voire son intimité avec eux. Il leur demande d'exécuter à sa convenance tel ou tel extrait du quatuor de Franck, parfois très éloigné du précédent, parfois très court, et n'hésite pas à les interrompre d'un geste en plein élan contrapunctique. Il en use donc avec eux comme un auditeur moderne avec un lecteur de CD ou un I-Pod. Tel qu'il est représenté ici, le quatuor apparaît comme un moyen d'appropriation individuelle de la musique à une époque où il n'en existait guère⁵. Les termes évasifs dans

³Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, Paris, Robert Laffont, 1973.

⁴Nous nous appuyons ici sur la distinction définie par André Gaudreault dans son ouvrage *Du littéraire au filmique*, Paris, Armand Colin, 1999.

⁵C'est ainsi, selon Céleste Albaret, que l'écrivain concevait cette audition privée à son domicile de la

lesquels Proust indique les mesures qu'il veut écouter (« il y aussi cet autre passage... », « Et cette mélodie infinie... ») donnent même l'impression qu'il est avec les instrumentistes dans un rapport de compréhension immédiate, comme s'il n'avait presque pas à sortir de son intériorité pour entendre la musique de son choix. Par là s'établit bien entendu un lien symbolique entre la clôture du quatuor, resserré plus que jamais dans son demi-cercle, et la claustration du créateur de la *Recherche*. Il faut une musique de l'intime à un roman composé dans une chambre close, lequel explore les galeries de la vie intérieure.

§9

Mais, en même temps, on peut dire que le quatuor à cordes apparaît ici comme une figure antithétique de la clôture monacale. Il est significatif que les instrumentistes arrivent dans l'appartement en grande tenue de concert (DVD 1h15'16), que Proust revêt pour les écouter dans son salon, gants blancs, smoking et nœud papillon, et que Céleste elle-même s'est habillée plus élégamment que d'habitude (robe noire, chaussures à talons). Car le spectateur doit comprendre, et comprend en effet, qu'avec ces quatre musiciens, c'est le monde qui vient à Proust. La séance de musique marque d'ailleurs une rupture dans le huis-clos du film, dans le quotidien de l'ascète de la création littéraire. La musique de Franck renvoie l'écrivain à sa quête intérieure mais elle est en même temps une ouverture sur autre chose, une irruption des voix du monde extérieur. Si bien qu'au sein d'un film comme *Céleste*, l'une des formes les plus intimistes de la musique occidentale prend – et avec une œuvre de Franck qui *a priori* ne s'y prête guère – des allures d'échappée mondaine. Peut-être est-ce également parce que le personnage de Proust fait entrer sa domestique dans la relation avec l'œuvre et casse symboliquement la clôture. Si l'on compare la scène avec le témoignage biographique qui l'a inspirée, on s'aperçoit que le réalisateur a clairement pris le parti de souligner cette rupture. Car Céleste Albaret ne mentionne ni les gants blancs, ni le smoking, ni le nœud papillon de son maître et n'indique nulle part qu'elle ait revêtu elle-même, pour l'occasion, une tenue particulière. De même, les échanges de regards entre la domestique et l'écrivain sont une pure invention de scénariste : non seulement Céleste Albaret n'est pas entrée dans le salon pendant l'audition mais elle rapporte que Monsieur Proust a écouté la musique de Franck « les yeux clos ⁶ ». On voit comment le film fait pencher la balance de cette dialectique de l'ouverture et de la fermeture.

rue Hamelin : « j'ai bien pensé à quelques invités, aurait-il dit à sa gouvernante, mais dans ce cas, je devrais m'occuper de ce monde et, moi, je ne pourrai plus écouter, ou j'écouterai mal » (Céleste Albaret, *op. cit.*, p. 395).

⁶Céleste Albaret, *op. cit.*, p. 397.

DEATH AND THE MAIDEN (1995)

§10

Le film de Polanski, centré sur l'expérience de Paulina, une femme torturée et violée dans une dictature d'Amérique du sud, ne s'intéresse pas aux stéréotypes associés à la formation de quatre musiciens (sauf à penser que le motif de la clôture chambriste se trouve en résonance avec la claustration physique puis mentale de la victime, idée si peu soutenue par la mise en scène de Polanski que nous renonçons à nous y attacher ici). La figure du quatuor apparaît à l'écran en deux instants stratégiques certes (dans la première et la dernière séquences) mais de façon si fugitive que la mémoire du spectateur peut très bien, quelque temps après la projection, n'en avoir gardé aucun souvenir. En revanche, *Death and the Maiden* (*La Jeune Fille et la Mort*) fait participer intensivement à sa dramaturgie et à la construction de son sens la musique du *Quatorzième quatuor* de Schubert (intitulé précisément « Der Tod und das Mädchen ») dans un travail sémiotique qui a pour effet de bousculer les préjugés dont souffre ce genre de répertoire.

§11

La musique fonctionne d'abord comme un indice. Dans la première séquence, Paulina assiste avec son époux Gerardo à un concert où quatre instrumentistes en grande tenue entament le 1^{er} mouvement de la « Jeune Fille et la Mort ». Au sein de l'élégant théâtre où ils se trouvent alors semble régner l'ambiance un peu compassée d'une occasion mondaine. Cependant, la main de l'héroïne serrée dans celle de son mari, l'expression tendue de son visage indiquent que quelque chose de grave se joue – ou va se jouer – au cours de ce concert. Une nuit (peu de temps après ? le spectateur peut alors se poser la question), Paulina croit reconnaître son ancien bourreau dans la voix de l'inconnu, un certain Docteur Roberto Miranda, qui vient de ramener Gerardo chez eux. Fouillant la voiture de l'homme, elle trouve un enregistrement du quatuor de Schubert : c'est justement cette musique que son bourreau lui faisait entendre pendant qu'il la violait. Paulina revient à la maison, tient Miranda à sa merci, sous la menace d'un pistolet, et l'oblige à écouter l'enregistrement. La musique de Schubert réveille Gerardo, qui cherche alors à persuader son épouse de libérer le docteur – en vain. Toute la scène se déroule sur fond de *Quatorzième quatuor*.

§12

Il faut préciser que le film de Polanski adapte une pièce de théâtre d'Ariel Dorfman⁷ et que, contrairement à la pièce, il utilise uniquement le premier des quatre mouvements de l'œuvre : non pas le célèbre *Andante* à variations sur le thème de « Jeune fille et la

⁷Juste après avoir écrit sa pièce en espagnol (*La Muerte y la Doncella*, 1990), le Chilien Ariel Dorfman la traduisit lui-même en anglais. C'est à partir de ce texte anglais, et avec la collaboration de l'auteur, que Polanski élaborait son film. Nous le citerons ici dans son édition révisée : Ariel Dorfman, *Death and the Maiden, finale definitive edition*, London, Nick Hern Books, 1996.

mort » ni le *Presto* final grâce auquel Fabio Carpi donnait à voir et à entendre l'homogénéité, la virtuosité incandescente de son *Quartetto Basileus*, mais l'*Allegro* initial, dont la polyphonie serrée et les accents dramatiques conviennent particulièrement aux moments agoniques. Aussi ces potentialités expressives du 1^{er} mouvement sont-elles mises à contribution, et sur le même mode intradiégétique, lorsqu'un peu plus tard, à l'écart de Roberto Miranda qu'elle a bâillonné et attaché à une chaise, Paulina confesse à son mari ce qu'elle ne lui avait encore jamais raconté : les violences sexuelles que le docteur lui infligeait à l'issue des séances de torture. Polanski prend soin là de synchroniser le récit du viol (qui a été perpétré 14 fois – notons-le – aux sons du *Quatorzième quatuor* !) avec la montée *crescendo* en canon, et à l'écriture particulièrement tendue, des voix du 1^{er} et du 2nd violons (mesures 187-198 / DVD 55'57-56'15), comme si la musique faisait planer le souvenir de la scène en arrière-plan du discours. Le procédé est plus théâtral que cinématographique. La pièce d'Ariel Dorfman l'employait déjà. Cependant, elle ne le faisait pas intervenir là, c'est-à-dire dans la scène 1 de l'acte II. Et tout indique que l'ajout chez Polanski de l'*Allegro* de Schubert à ce dialogue entre la victime et son époux participe à une opération plus générale de renforcement de son intensité dramatique. Dans l'acte II, le dialogue se déroulait à la mi-journée ; à l'écran, il a pour arrière-plan les ténèbres d'une nuit de tempête. Le spectateur du film – contrairement à celui de la pièce – écoute avec Gerardo la confession de Paulina en y trouvant très rapidement un indice selon lequel Roberto Miranda est bien l'auteur des atrocités racontées⁸. Il la reçoit donc pleinement comme une bouleversante révélation.

§13

On voit la force dramatique que *Death and the Maiden* trouve et emprunte à la musique de Schubert mais aussi le rôle qu'il lui fait jouer pour la construction du sens, et ce à plusieurs niveaux. Le quatuor de « la jeune fille et la mort » est interprété à nouveau au concert à la fin du film, dans une scène qui semble répéter celle du début, mais qui en est plutôt la suite. Il suggère ainsi (par son retour en boucle et non pas par l'idée d'une clôture monacale de ses interprètes) l'impasse dans laquelle se trouve la victime, sa prison mentale. Le docteur Miranda, qu'elle a finalement épargné, trône parmi sa petite famille au 1^{er} balcon. Rien n'a changé après la dictature, malgré la tentative de conjurer les démons par la vengeance ou la justice. Et quoi qu'elle fasse, Paulina ne peut échapper au souvenir de son traumatisme. Le titre du *Quatorzième quatuor* nourrit également le sens du film sur un plan symbolique. En effet, le spectateur un peu distrait ou négligent aura de la

⁸ Au début du film comme de la pièce, discutant seul avec le docteur qui l'avait ramené chez lui, Gerardo l'avait entendu citer Nietzsche. Or, chez Polanski, lorsque Paulina commence à raconter son calvaire, il se trouve qu'elle mentionne le goût de son bourreau pour les citations de Nietzsche. Cet indice important apparaissait plus tard dans la pièce d'Ariel Dorfman (*op. cit.*, p.27).

peine à voir le rapport entre la « jeune fille » de Schubert et le rôle de femme haineuse, agressive voire perverse qu'incarne Sigourney Weaver, pistolet automatique au poing. Mais Paulina dit bien un moment que Schubert était sa musique préférée... *avant* que son bourreau ne l'utilise pour lui infliger ses sévices. Il l'en a dégoûtée (« *it made me physically sick to hear it* », dit-elle). Il faut comprendre là que le docteur Miranda n'a pas seulement souillé et maltraité son corps, il a perverti l'intime de l'intime, a rendu malade l'âme d'une jeune fille aussi saine, aussi pure de ce point de vue que le personnage de la légende romantique. La *Mädchen* du quatuor est la femme que Paulina était avant de rencontrer le mal en la personne de Miranda (c'est-à-dire, quinze avant le début de l'action du film).

§14 Quelle image *Death and the Maiden* donne-t-il alors du quatuor à cordes ? Le film le valorise autrement que ne le faisait la pièce.

§15 Paulina séquestre son ancien bourreau et s'emploie à lui faire reconnaître son crime. Elle songe même à le tuer. Or, la guérison qu'elle vise à travers de telles actions se confond avec une reconquête de la musique de Schubert. Il s'agit, pour elle, de retrouver à l'écoute du *Quatorzième quatuor* les joies qu'il lui donnait avant de servir d'accompagnement raffiné à la torture. Guérir son âme consiste à reconquérir les beautés de Schubert, en quelque sorte. Le texte d'Ariel Dorfman revenait à plusieurs reprises sur cette idée⁹. Le personnage de Polanski ne la formule plus si clairement. Mais l'idée est suggérée par l'écoute même du *Quatorzième quatuor*. Elle est en effet sous-jacente à la tension que Paulina manifeste dans la séquence introductive au moment d'entendre les premières notes de l'œuvre. Considéré comme un *flash-forward*, comme la première partie d'une séquence qui s'achèvera à la fin du film, ce moment au concert prend la valeur d'une épreuve : si Paulina parvient à se détendre pendant l'audition du quatuor, c'est qu'elle a conjuré ses démons. L'écoute de Schubert reste ainsi dans le film le test d'une vraie guérison ! Par ailleurs, l'éclatement en deux parties, placées aux deux extrémités de la construction narrative, d'une scène qui en constituait seulement la conclusion chez Ariel Dorfman peut être interprété comme un moyen d'accroître dans l'esprit du spectateur la prégnance du quatuor.

§16 Enfin, le film expose certains des clichés qui lui associés pour mieux les subvertir. Dans cette ouverture, montrant les concertistes sur la scène d'un théâtre à l'italienne, Polanski aborde la figure sous son angle superficiel, mondain. Mais très vite, il suggère au spectateur que la musique interprétée là n'a rien d'extérieur. Par une association aussi efficace qu'étroite entre l'*Allegro* de Schubert et les péripéties tragiques vécues par l'héroïne

⁹Voir Ariel Dorfman, *op. cit.*, p.15, 37, 39,42.

au plus profond d'elle-même et revécues à l'écran, il nous fait sentir le poids existentiel dont une telle musique peut se charger. Le docteur Miranda prétend avoir eu recours à elle afin d'apaiser l'esprit des victimes de la torture (« *I wanted to soothe you* », déclare-t-il à Paulina), car la musique (surtout quand elle est « classique ») adoucit les mœurs – c'est bien connu. Mais, en vérité, il a fait d'elle l'accompagnement obligé d'un drame répugnant et l'instrument d'un rite plus pervers encore. La partition de la « Jeune Fille et la Mort » se dépouille, par là, non seulement de tout ce qu'un quatuor de Schubert pourrait *a priori* avoir de « joli » dans l'idée d'un public non averti mais aussi de sa part d'idéalisme romantique.

§17

Ce dernier phénomène paraîtrait désagréable à bien des spectateurs mélomanes si la violence crue, insupportable des sévices sexuels infligés à Paulina était exhibée et mariée ainsi de force (la force de l'image) à l'*Allegro* du *Quatorzième quatuor* par la monstration cinématographique, sous la forme d'un *flash-back* par exemple. Mais – on l'a dit – Polanski opte, sur le modèle de la pièce d'Ariel Dorfman, pour la narration verbale, qui a le mérite de tenir à distance du spectateur l'image de l'acte irréductiblement laid et avilissant perpétré aux sons de l'*Allegro*. Lorsqu'on voit à l'écran Roberto Miranda, libéré de ses liens après ses aveux, donner un coup de poing à Paulina pour lui échapper, puis être roué de coups par Gerardo, c'est un solo de guitare électrique *Heavy metal* qui s'échappe soudain de la radio du couple. Inversement, Roberto affirme que la musique de Schubert était destinée à apaiser l'esprit de sa victime sur un fond lyrique de « musique de fosse » composée pour la bande-son du film par Kilar Wojciech¹⁰. Autrement dit, si l'*Allegro* de « La Jeune Fille et la Mort » ne se superpose pas au spectacle du déchainement de la violence physique, il ne participe jamais non plus à la représentation d'une vision lénifiante de la musique de quatuor. Loin s'en faut. Ainsi Polanski parvient-il à trouver un équilibre entre l'esthétique romantique de ce répertoire et le poids existentiel dont il le charge.

PRÉNOM CARMEN (1983)

§18

Le film de Godard exploite davantage encore les dimensions musicale et figurative du quatuor à cordes sans vraiment s'intéresser, lui non plus, à ce que nous appelons son

¹⁰Remarquons qu'au théâtre, Ariel Dorfman faisait un tout autre choix : au moment où Roberto formulait la même idée (« *[music] was a way of alleviating the prisoners' suffering* », *op. cit.*, p. 39), le spectateur entendait, pour la seule fois de toute la pièce, non l'*Allegro* mais les premiers accords de l'*Andante* à variations du *Quatorzième quatuor*. Pour la notion de « musique de fosse », voir Michel Chion : *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, « les chemins de la musique », 1995.

potentiel narratif. Il n'empêche que les caractérisants typiques de la figure identifiés en littérature participent encore à la construction du sens du récit, si problématique que soit ici la détermination de ce sens. En effet, les plans montrant le quatuor Prat en répétition fonctionnent en alternance, irrégulière, mais aussi en *opposition*, avec ceux qui représentent l'action principale de cette Carmen. Les premiers et les seconds, étroitement liés par des moyens filmographiques, appartiennent à deux espaces diégétiques disjoints (une pièce en soupente pour les premiers / un hôpital psychiatrique, une maison au bord de la mer, des rues de Paris, un café, une banque, une station-service, un tribunal pour les seconds) jusqu'au dénouement du moins, où les personnages des deux espaces diégétiques se rejoignent dans la salle à manger d'un grand hôtel. L'opposition sémantique, elle, est maintenue jusqu'au bout. Les situations de la « diégèse Carmen-Joseph (l'avatar de Don José) » se caractérisent par le burlesque de la folie, la confusion d'un braquage de banque, l'hétérogénéité des existences (dans les toilettes hommes d'une station service, un personnage bedonnant interprété par Jacques Villeret finit avec les doigts un petit pot pour bébé en regardant Carmen se soulager sur un urinoir), le désordre des passions, l'appel du large, l'incompréhension et la discorde des amants. Et implicitement, par le jeu des contrastes, les significations opposées ressortent dans les plans des répétitions où les quartettistes se concentrent sur la musique de Beethoven. La réunion finale à l'Hôtel Continental entre les musiciens, d'un côté, et de l'autre la bande de braqueurs à laquelle appartient Carmen et qui est censée participer maintenant au tournage d'un film de Godard, ne fait qu'exacerber, sur le mode burlesque, les oppositions sémantiques, car le quatuor constitue là un îlot, au sein duquel les musiciens poursuivent leur travail de dentelle, agacés par le désordre environnant (au début de la scène, le 1^{er} violon se plaint ainsi auprès de Godard : « nous ne sommes pas un orchestre de thé dansant »). Certes, troublée par ce qui se passe autour d'elle, l'altiste prénommée Claire, seul personnage à naviguer d'une diégèse à l'autre, quitte un moment cet îlot musical et peine ensuite à y retrouver sa place. Mais on note que le finale du 16^e quatuor de Beethoven (« *Muss es sein ?* ») continue néanmoins à se faire entendre comme si de rien n'était, inexorable tel le destin en marche. « L'union parfaite de plusieurs voix, dit l'assistante de Godard au cours de la scène, empêche, somme toute, le progrès de l'une vers l'autre ». Cette citation extraite des « carnets intimes » de Beethoven ne fait là encore que souligner, en le critiquant, l'idéal d'homogénéité associé au quatuor à cordes.

§19

Le film ne cherche donc pas à remettre en question les caractérisants typiques de la figure. Il se sert d'eux comme les matériaux d'un télescopage à la fois visuel, sonore et sémantique. La caractéristique la plus remarquable de l'emploi de la musique ici est la fragmentation de son flux à des fins rythmiques. Il ne s'agit pas là, contrairement à ce

que l'on a vu dans *Céleste*, de présenter des extraits d'une composition cohérents et significatifs aux yeux du héros, ni même, contrairement à ce qu'on trouvera dans *A Late Quartet*, de les monter en une sorte de résumé qui prépare un coup de théâtre. Non, Godard ne met pas la musique de Beethoven au service d'une histoire. Il s'en sert comme d'un matériau rythmique au même titre que tel ou tel plan de bord de mer ou de métro aérien, que tel ou tel mot du dialogue. Il n'hésite pas à couper nettement une phrase musicale en pleine mesure ou à l'amputer de quelques notes afin de laisser place tantôt à une réplique, tantôt à des bruits (cris de mouettes, rumeur du périphérique parisien etc.) ou à un court silence. Ces silences arbitraires s'ajoutent à ceux prévus par Beethoven (on sait quel rôle fondamental ils jouent dans sa musique) et les coupures du montage sonore, aux arrêts subits de l'exécution des œuvres liés au travail de répétition des Prat. Le film opte donc résolument pour une esthétique de la rupture, de la discontinuité, qui empêche une immersion dans la musique. Comme si Godard refusait que cette dernière prenne le dessus : aux plans 69 et 70 (DVD Studiocanal, 23'20), il est significatif que la combinaison bruits de la mer - *andante amoroso* du 10^e *quatuor* place musique et bruit au même niveau, l'une devenant l'autre et vice-versa. À moins que le réalisateur ne recherche plutôt, d'un point de vue émotionnel, une sorte d'équilibre des forces : au plan 118 (DVD 43'45), quelques mesures très lyriques du « Heiliger Dankgesang » accompagnent le moment où Joseph caresse, dans une cuisine, le pubis nu de Carmen en lui disant : « T'as vraiment un derrière de jeune fille », le décalage entre la noblesse de la musique et la trivialité de la situation venant doubler le décalage sémantique entre les mots et l'image. On peut aussi considérer que ces coupures, ces décalages ou désynchronisations des *Quatuors* de Beethoven participent d'une volonté de distanciation, aussi bien que les invraisemblances, les incongruités par lesquels Godard décourage, d'ailleurs, toute tentative de catégorisation générique du film¹¹.

§20

Quels effets a-t-il alors sur la représentation de ce répertoire musical ? Par ses particularités assez déconcertantes – elles le restent trente-cinq ans après sa sortie en salle, *Prénom Carmen* fait sans doute ressortir le caractère avant-gardiste que l'on trouve encore parfois aux derniers *opus* de Beethoven. Son côté expérimental, marginal comme l'est quasiment toute la production de Godard, pourrait même contribuer à asseoir leur réputation de musique difficile. Mais en même temps le film réussit à nous rapprocher de ces sommets beethovéniens, et pas seulement parce qu'il en laisse de côté les versants les plus arides (on n'y entend pas d'extrait de la *Grande fugue*, *opus* 133, par exemple).

¹¹Ni adaptation d'un texte littéraire, ni polar, ni drame psychologique, ni comédie burlesque ni clip musical, et un peu de tout cela à la fois.

Tout d'abord, il nous convainc à sa manière qu'une telle musique est assez abstraite pour s'accommoder d'une certaine modernité civilisationnelle et servir avantageusement de bande-son à une scène de nu, de braquage, de fusillade ou au passage d'un métro aérien. Sa mise en valeur tient aussi au fait que le décalage n'est pas la règle absolue du montage. Ainsi, dans un plan marin monté sur un extrait du « Heiliger Dankgesang » (plan 93, DVD 32'40), le balancement des vagues correspond quasi parfaitement à la pulsation de la blanche. Dans les séquences de l'appartement à Trouville, le mouvement lent de l'*opus* 132 imprègne par touches ou par grands aplats successifs les dialogues et les images des scènes d'amour entre Carmen et Joseph. En l'associant à la fois à la poésie de la mer et à la trivialité de certaines situations ou répliques érotiques, le film renouvelle le lyrisme de cette musique : il met étrangement l'accent sur sa dimension vibratoire (le quatuor est avant tout affaire de vibration). « Tire et vibre », dit le 1^{er} violon des Prat à l'altiste Claire (plan 97) ; « Tout tremble, dit Carmen nue sur son lit, peut-être mon cul tremble aussi (plan 107) ». Et la représentation de la musique de Beethoven se nourrit de ces connotations sexuelles tout en les dépassant. Le film exploite sans discordance cette intensité vibratoire du « Heiliger Dankgesang » à son paroxysme, lorsque Carmen, à la sortie d'un parking souterrain, entre dans la voiture de Jacques avant de ressortir et de se jeter brusquement dans les bras de Joseph (plans 147-148, DVD 56'30). L'éclairage projeté ici sur les derniers *Quatuors* passe donc également par une complémentarité harmonieuse entre image, musique et dialogue. Pendant la dernière scène à l'Hôtel Continental, Godard répond à sa collaboratrice, qui lui faisait remarquer la beauté des femmes présentes : « Vous savez la beauté, c'est le commencement de la terreur que nous sommes capables de supporter ». Cette phrase se superpose à un gros plan sur le visage mélancolique de Maruschka Detmers et à un extrait du *lento assai* de l'*opus* 135 (plan 195, DVD 1h14'53). Ainsi, l'une des manifestations les plus sublimes, les plus abstraites du beau artistique met en valeur la beauté dont parle Godard, mais elle reçoit de son film, en échange, une signification charnelle et l'idée du danger, aussi abstraite soit-elle, qu'elle fait courir aux hommes, idée centrale bien entendu dans la tragédie de Carmen.

A LATE QUARTET (2012)

§21

Le film de Yaron Zilberman appartient au groupe beaucoup plus restreint des films qui exploitent les trois dimensions distinguées dans notre introduction. Et comme il est centré sur le destin d'un quatuor à cordes (fictionnel : « The Fugue Quartet »), les potentialités narratives sont à l'honneur. En comparaison, les deux autres semblent un peu en retrait : ainsi, dans la première heure d'*A late Quartet*, les scènes montrant le

quatuor en train de jouer sont assez rares. Mais il faut ajouter qu'une scène de ce genre constitue le sommet dramatique du film, au dénouement.

§22

D'un point de vue musical, il a la particularité de tourner autour d'une seule œuvre du répertoire : l'*opus 131* de Beethoven, dont chaque mouvement est intégré au moins en partie de façon intra- ou extra-diégétique et qui fait l'objet de plusieurs commentaires de la part des personnages. Les discours sur l'*opus 131* (informations, appréciations, anecdotes historiques) mettent en perspective et en valeur la musique de ce chef-d'œuvre mieux qu'ils ne le feraient au sein d'un livre de musicologie, d'une émission didactique ou d'un documentaire, en ce qu'ils dramatisent son exécution par « *The Fugue Quartet* ». Si la volonté de Beethoven que les instrumentistes enchaînent *attaca* les sept mouvements de son œuvre est expliquée au début du film par Peter, le violoncelliste, aux élèves de sa classe de conservatoire, elle devient à la fin le ressort d'un coup de théâtre : en effet, le violoncelliste, plus vieux que ses partenaires et atteint de Parkinson, s'avère incapable de soutenir jusqu'au bout un tel enchaînement et il doit s'interrompre en plein concert au début du 7^e mouvement (DVD Metropolitan, 1h32'). L'emploi que Zilberman fait de l'*opus 131* dans ce dénouement illustre bien la primauté du narratif – et l'on pourrait même dire du *dramaturgique* – dans le film. La fonction esthétique de la musique passe au second plan.

§23

L'*opus 131* est étroitement associé au fonctionnement de « *The Fugue Quartet* ». Les autres musiques de la bande-son (elles sont rares) prêtent leurs connotations exogènes aux instants où la cohésion du groupe est menacée : la jeune Alexandra danse sur une chanson pop (« *Salty air* ») lorsqu'elle reçoit son professeur, le 1^{er} violon, dans sa chambre puis dans son lit (DVD 1h32'44), facteur de désintégration de « *The Fugue Quartet* » puisque Alexandra est aussi la fille de Juliette, l'altiste, et de Robert, le second violon. Ce dernier (son père, donc) manifeste ensuite sa colère en se mettant, au beau milieu d'une répétition de l'*opus 131*, à jouer le « *Beau Danube bleu* » *pizzicato* (1h15'04), suprême signe de provocation. Il faut aussi interpréter ici le sens et la valeur conférés à la partition de Beethoven en fonction de la présence d'une musique orchestrale composée pour l'occasion par Angelo Badalamenti (cette dernière participe de l'esthétique du film hollywoodien, qui ne peut pas, semble-t-il, se passer d'une « musique de fosse »). Il est difficile d'évaluer l'effet de la complémentarité fonctionnelle des deux partitions sur la représentation que le spectateur non-mélomane se fait l'*opus 131* : la musique insignifiante de Badalamenti fait-elle ressortir l'originalité et la noblesse de celle de Beethoven ? Ou ne risque-t-elle pas, par contraste, d'en souligner le caractère hermétique, spécial, savant, voire archaïque, puisque son emploi, étroitement lié aux activités de « *The Fugue Quartet* », semble plus s'imposer par le thème du film, le déclin d'un quatuor à cordes, que

par son efficacité musicale à l'écran ? Mais trancher pour la seconde hypothèse serait faire injure au statut que Yaron Zilberman accorde à ce chef-d'œuvre. Car il le convoque aussi afin d'accentuer la poésie des vues de Central Park sous la neige ou la charge émotionnelle de la contemplation d'un tableau au *Metropolitan Museum of art*, lorsque Peter fait parler un des derniers portraits de Rembrandt aux sons de l'adagio : « Je suis le boss, le roi de la peinture, je le sais. Je deviens vieux mais cependant je suis au sommet de mon art. [...] Il est un peu ridicule dans sa robe dorée, il le sait, mais ni son corps ni son esprit ne l'ont trahi, pas encore... » (1h19'). À défaut d'être originale, cette conjonction cinématographique particulièrement réussie du dernier Rembrandt, du dernier Beethoven et du vieux violoncelliste, qui improvise devant le tableau quelques mots de « critique créative », illustre bien l'éclairage que le film projette sur l'*opus 131*. Il l'associe essentiellement à une poésie hivernale, une poésie de la fin mais d'une fin admirable, glorieuse (à rapprocher de l'anecdote racontée par Robert selon laquelle l'*opus 131* est la dernière musique que Schubert, mourant, ait voulu entendre). Et les paroles fières que Peter prête à Rembrandt valent bien davantage pour le Beethoven des derniers quatuors que pour lui-même, dans sa vieillesse d'instrumentiste marqué par la maladie de Parkinson.

§24

Aucun des exemples étudiés ici ne réunit davantage de caractérisants typiques que celui-ci (ce n'est pas un hasard si l'on observe le même phénomène dans *Quartetto Basileus*, autre film centré sur la dimension narrative de la figure). Mais encore faut-il voir quel usage il en fait.

§25

Les *topoi* de la littérature sur le quatuor servent à la caractérisation, et ajoutons à une *caractérisation valorisante* des personnages. Lorsque Daniel, le 1^{er} violon, explique à Alexandra, dans la ferme où il est allé chercher du crin de cheval pour son archet, pourquoi il n'a pas préféré une carrière de soliste, il invoque des idées que l'on trouve consignées, par exemple, dans le 1^{er} chapitre du célèbre ouvrage du musicologue Bernard Fournier : « à travers le quatuor, les compositeurs ont pu exprimer leur spiritualité propre », « c'est à ce genre qu'ils ont confié le meilleur de leur art » ou encore : « les formations s'inscrivent nécessairement dans la durée ¹² » (54'55). Le second violon, Robert, dans un pseudo documentaire télévisé sur « *The Fugue Quartet* » affirme qu'il y est entré séduit par l'idée d'être une partie d'un tout indivisible, par la quête collective de l'homogénéité (32'35). Peter, le violoncelliste, lutte jusqu'au bout pour maintenir cette qualité : « *Keep the quartet together* », dit-il à Juliette au Musée ; et il demande à Daniel de sacrifier sa liaison avec la fille des autres membres de la formation au nom de leur entente musicale, ce qu'Alexandra pousse son amant à faire, toujours dans le même but (1h23'45). On voit que

¹²B. Fournier, *L'esthétique du quatuor*, Paris, Fayard, 1999, respectivement p. 15, 23, 21.

le thème bien connu de l'abnégation du quartettiste au profit du groupe fournit un des ressorts essentiels de l'intrigue. Globalement, on peut dire que le film new-yorkais colle sur le quatuor à cordes l'image d'une soumission aux exigences exorbitantes de *l'excellence*, soumission fascinante parce que mystérieuse au regard de la société d'aujourd'hui, et d'autant plus mystérieuse que cette excellence ne se distingue d'un bon niveau qu'à l'oreille des initiés, ne s'en distingue qu'au prix d'efforts acharnés, quotidiens, pour obtenir de « minuscules progrès » (selon la leçon que Daniel inflige à Alexandra, 29'50). On retrouve par ce biais l'idée de la clôture monacale.

§26

Mais une étude, si succincte soit-elle, de l'emploi qu'*A Late Quartet* fait des caractérisants typiques de la figure serait incomplète si elle ne prenait pas en compte précisément la part d'ironie contenue dans leur énonciation. De ce point de vue, on pourrait tout simplement noter que, comme les romans ou les pièces de théâtre sur le sujet, le film de Yaron Zilberman s'intéresse moins au règne de l'harmonie entre les membres du groupe qu'à la menace de sa désagrégation. Mais le phénomène se manifeste aussi de façon plus subtile. Dans la voiture qui les conduit à la ferme, Alexandra énonce à Daniel la formule de l'équilibre magique entre les quatre personnalités musicales de « *The Fugue Quartet* » (48'10). Cette formule se développe à travers quatre portraits tout à fait dithyrambiques. Celui de l'altiste comporte néanmoins une petite dose d'ironie : « Est-ce la voix d'une âme blessée ?, dit Alexandra à propos de sa mère, l'instinct de survie qu'elle a eu à développer l'a préparée à servir parfaitement trois maîtres à la fois : celui qu'elle aime, celui dont elle est la partenaire, et celui qu'elle désire ». La formule de l'équilibre contient donc en elle-même un principe destructeur. Et surtout, la jeune Alexandra dresse l'ensemble des portraits avec un ton légèrement narquois de badinage amoureux, si bien que le spectateur sent vite que la jeune femme fait l'apologie de l'unité du « *Fugue Quartet* » afin de courtoiser son premier violon, amorce d'un jeu de séduction dangereux pour cette même unité. Enfin, il faut remarquer que le vieux Peter ne satisfait aux exigences de l'indivisibilité et de l'équilibre du groupe qu'en le quittant au cours du dernier concert où il finit par céder sa place à une autre violoncelliste. Le dénouement du film suggère ainsi l'idée d'une évolution possible de l'équilibre au sein de la formation et donne une image dynamique de son homogénéité, image conforme à une certaine réalité de la vie des quatuors¹³.

BILAN

§27

¹³On peut citer, avec Bernard Fournier (*op.cit.*, p.101) l'exemple du Quatuor hongrois qui a survécu au changement de son second violon en 1956 et à celui de son violoncelliste en 1959.

Sans surprise, il apparaît que les films faisant une place conséquente à la « figure quatuor à cordes » en reprennent aussi largement, sous une forme ou sous une autre, la caractérisation la plus conventionnelle (l'exemple du *Quartetto Basileus* n'infirmait pas ce constat). Il faut préciser, néanmoins, que ce que nous appelons les « caractérisants typiques » ont de bonnes chances de ne pas passer pour tel auprès d'un public assez large découvrant à travers le cinéma, auquel il faut alors en accorder le mérite, sinon l'existence du moins le fonctionnement de ces formations classiques.

§28

Quoi qu'il en soit, les réalisateurs s'en servent de matériaux au moyen desquels se construit le sens du récit, lors même que leurs films n'exploitent pas toujours le potentiel narratif de la figure collective. L'éventail de notre corpus laisse suffisamment entrevoir la variété et l'étendue des ressources sémiotiques qu'elle offre, à travers ses trois dimensions, au cinéma, du film expérimental de Godard au *thriller* de Polanski. Selon les cas, le sens se construit en explicitant ses caractérisants typiques, en les suggérant par un jeu d'opposition ou en les remettant en question, ce qui permet d'exprimer aussi l'ouverture, la discordance ou la violence. L'impact d'un film comme *Death and the Maiden* porte plutôt, pour sa part, sur des représentations superficielles de la musique romantique.

§29

D'un point de vue musical, les films se concentrent sur quelques œuvres emblématiques du répertoire, qui appartiennent à la maturité de leur compositeur et qui ont également – on l'a vu – les faveurs de la littérature (les derniers *opus* de Beethoven, la « Jeune fille et la mort » de Schubert dans le film de Fabio Carpi ou celui de Roman Polanski). Tous sollicitent la charge émotionnelle de ces partitions, tous en tirent des effets de dissonance ou, du moins, de décalage entre la musique et l'image (et aucun n'en fait autant un élément rythmique du film que *Prénom Carmen*, qui profite sur ce plan de l'alliance unique entre la variété du répertoire et l'homogénéité des timbres). Mais tous, en échange, rendent tant soit peu sensible, par une « écriture avec des images en mouvement et des sons », plusieurs qualités des monuments du quatuor à cordes : une *nécessité* (rien de décoratif, rien de superfétatoire, d'incident dans cette musique), une *urgence* (il faut la faire entendre, et maintenant) et une *intensité* (lyrique ou dramatique), que le spectateur peut non seulement comprendre mais éprouver directement, viscéralement. S'il avait pu croire qu'une poignée d'instrumentistes classiques réunis pour interpréter des partitions du XIX^e siècle étaient incapables de produire autre chose que de la musique de salon, évidemment poussiéreuse, les combinaisons d'images et de sons examinées ici lui font sentir qu'il en va bien autrement, quand bien même, oserons-nous ajouter, ce spectateur ne serait-il pas toujours convaincu, pour le reste, de l'intérêt des films.

§30

Bref, aussi importante que soit la part des lieux communs véhiculés sur le quatuor par le cinéma, les deux formes d'expression artistique ont tout à gagner à convoler en de si fructueuses noces.

Quelques mots à propos de : Yves Landerouin

Université de Pau et des Pays de l'Adour – ALTER

Yves Landerouin est Professeur de littérature comparée à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour. Après une thèse consacrée à la problématique de *La possession du beau chez Marcel Proust et Oscar Wilde*, ses recherches ont porté sur les relations entre la littérature et les autres formes d'expression artistique, en particulier la musique, notamment dans *Musique et roman*, ouvrage élaboré avec Aude Locatelli (Paris, « Le Manuscrit », 2008), mais aussi le cinéma dans de nombreux articles. Il a également appliqué ce type de recherches à l'œuvre de Jean Giraudoux (*Giraudoux et les arts*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2009), œuvre dont il réalise par ailleurs plusieurs éditions pour Garnier-Flammarion (*Électre* et *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, préface, notes et dossier, 2015). En 2016, il a publié un essai intitulé *La critique créative* chez Honoré Champion dans la collection « Dialogue des arts ».

Pour citer cet article

Yves Landerouin, « Le quatuor à cordes dans la fiction cinématographique », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Quatuor, littérature et cinéma » n° 18, printemps 2018, mis à jour le : 03/07/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/295>.