

# L'APRÈS-VINTEUIL : LA PARTITION LITTÉRAIRE PROUSTIENNE VUE PAR LES COMPOSITEURS JORGE ARRIAGADA ET HANS WERNER HENZE

ARTHUR MORISSEAU

Claude Pascal, compositeur français, grand Prix de Rome de composition musicale en 1945, s'était attaché à créer une œuvre musicale qui devait faire figure de Sonate de Vinteuil. Devant la difficulté de la tâche, il fut confronté au syndrome de la page blanche. Même si désormais sa Sonate pour violon et piano est appelée « Sonate dite de Vinteuil », son exemple rappelle l'angoisse qui saisit les compositeurs lorsqu'il s'agit d'écrire à partir du texte de Proust.

Aujourd'hui, entre autres avec les problématiques de l'adaptation au cinéma du roman de Proust, la question n'est plus de savoir si l'œuvre de Vinteuil a une existence qui la précède en dehors du livre, mais de se demander si elle en a une au-delà du roman, dans les espaces de réinvention. « Laissons de côté la question [...] de savoir [...] s'il faut la chercher dans Saint-Saëns, dans Franck, dans Chausson ou dans Stockhausen », écrivait Jean-Louis Backès<sup>1</sup>. En effet, la *melophrasis*<sup>2</sup> proustienne, c'est-à-dire les évocations verbales de la musique de Vinteuil, se décline sur des dizaines de pages, sans que l'on sache ce qu'il en est à l'oreille. La perspective traditionnelle, qui veut que la littérature s'empare d'œuvres musicales existantes, s'inverse avec l'œuvre musicale fictive que Proust met en place. Dans quelle mesure la littérature peut-elle servir de modèle formel à la musique ? Je vais montrer que la partition littéraire<sup>3</sup> a une existence en tant qu'œuvre en

<sup>1</sup> BACKES JEAN-LOUIS, *Musique et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 233.

<sup>2</sup> Dans la critique littéraire, la description d'une œuvre d'art enchâssée dans le récit est appelée *ekphrasis*. Pour la musique, le terme de *melophrasis*, forgé en 1993 par Rodney Stenning Edgecombe, commence à prendre de l'importance.

<sup>3</sup> Les termes de « partition littéraire », mis en avant par Andrej Hejnej, désignent une citation musicale dans le texte littéraire. Si une partition musicale peut être reconnue à la simple lecture, il doit pouvoir en être de même d'une partition littéraire. Toutefois, cette notion n'existe encore que pour évoquer une musique existante. Le changement de paradigme mettant en avant le fait que la littérature détermine la musique en une transformation féconde est envisageable par la présence du compositeur fictif qu'est Vinteuil et de sa prise en charge d'œuvres imaginaires.

devenir, entre objectivité de l'approche théorique et subjectivité des personnages et du lecteur. En effet, même si Proust a parfaitement conscience de ne pouvoir reproduire la musique sur le papier<sup>4</sup>, il n'oublie pas ce que son langage-métaphore doit à l'analyse musicale proprement dite. Mon approche relève alors d'une tentative de définition d'une partition littéraire proustienne mise à l'épreuve du langage musical. Son essence se situerait aux confluences de la musicologie et de la création littéraire – somme toute, là où Proust s'attache à redéfinir la part insaisissable de la musique.

Je me contenterai, dans cet article, d'aborder deux cas particuliers, qui prouvent que c'est en ouvrant le champ des possibles que la Sonate et le Septuor, œuvres majeures de Vinteuil, prennent pleine possession de leur infinie puissance : l'exemple de Jorge Arriagada<sup>5</sup>, qui illustre l'œuvre de Vinteuil sans formalisme aucun, et celui de Hans Werner Henze<sup>6</sup>, qui investit cette même œuvre avec une sensibilité toute nouvelle.

Composer à partir du texte d'*À la recherche du temps perdu* affirme de manière sous-entendue qu'une musique puisse être expressive en soi, et non seulement subjective. La métaphore proustienne se veut l'égal d'une musique qui oscille entre l'objectivité et la subjectivité et permet, si ce n'est une certaine formalité (Proust n'est pas un auteur naturaliste), du moins d'orienter notre perception de l'œuvre de Vinteuil, comme ce célèbre passage en est l'exacte illustration :

Sous l'agitation des trémolos de violon qui la protégeaient de leur tenue frémissante à deux octaves de là – et comme dans un pays de montagne, derrière l'immobilité apparente et vertigineuse d'une cascade, on aperçoit deux cents pieds plus bas, la forme minuscule d'une promeneuse – la petite phrase venait d'apparaître, lointaine, gracieuse, protégée par le long déferlement du rideau transparent, incessant et sonore<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Il se distingue, par exemple, de Balzac qui, avec sa nouvelle *Gambara*, avait évoqué la musique sous la forme d'un assemblage de rhétorique musicale et de termes solfégiques. Même si les musicologues ne pouvaient pas prendre en défaut le grand écrivain, son analyse était purement technique : c'était l'échec de la musique en littérature.

<sup>5</sup> JORGE ARRIAGADA a composé la musique du film *Le Temps retrouvé* de RAOUL RUIZ.

<sup>6</sup> HANS WERNER HENZE a composé la musique du film *Un Amour de Swann* de VOLKER SCHLÖNDORFF.

<sup>7</sup> PROUST MARCEL, *Du côté de chez Swann* [1913], Paris, Gallimard, 1988, p. 260.

François-Régis Bastide écrivait très justement : « De tous les écrivains à musique, Proust est certainement le seul qui ait entrevu comme un compositeur les sons, la durée, la couleur et le rythme. À côté de lui, Thomas Mann est un pédagogue, Stendhal un chanteur de rues et Rousseau un copiste de village. Le vrai devin, c'est Proust »<sup>8</sup>. Comment la partition littéraire proustienne se dégage-t-elle alors du texte ? Bien que la musique et la littérature soient deux arts du temps et de la suggestion, la musique, langage universel, dépasse ces deux catégories, permettant de mettre en avant une positivité du passage de la littérature à la musique.

L'originalité du compositeur Jorge Arriagada dans *Le Temps retrouvé* (1999) de Raoul Ruiz tient tout d'abord à sa réappropriation des références musicales. En effet, il prend au mot Proust lorsque celui-ci avait donné des modèles possibles de la musique de Vinteuil. Toutefois, il reprend plus une certaine musicalité nouvelle de l'époque que les références précises que Proust fournit dans sa *Correspondance*. Bien qu'il s'attache aussi à l'esprit du texte, il utilise plusieurs contextes musicaux du début du XX<sup>e</sup> siècle et réinvestit la modernité musicale française ou allemande. Il s'attache alors à reproduire l'ambition de Proust telle que Hoa Hoï Vuong la met en avant : « Ce qui nous semble justement précieux, c'est ce besoin qu'eut Proust, non pas de travestir ses références sous un vain brouillage, mais celui de refondre une multitude d'impressions musicales dans un tout homogène et consubstantiel au reste de l'œuvre »<sup>9</sup>. Je ne vais pas reprendre, dans cet article, les différents clins d'œil musicaux qui sont présents dans la bande originale du film, mais plutôt me consacrer à la Sonate proprement dite, qui apparaît dans cet univers musical entre imitation et création.

Normalement absente du recueil *Le Temps retrouvé*, elle s'y retrouve par l'intermédiaire de la matinée chez les Guermantes, aussi appelée le « Bal de têtes », cristallisant à la fois l'écoute de Swann lors de la soirée Sainte-Euverte dans *Du côté de chez Swann* et celle du Narrateur lors de la soirée organisée par Charlus chez les Verdurin, au cours de laquelle le Septuor est interprété, dans *La Prisonnière*. Jorge Arriagada a conservé

<sup>8</sup> BASTIDE FRANÇOIS-RÉGIS, « Vinteuil ou Proust et la musique », in PROUST, collection Génies et Réalités, Paris, Hachette, 1965, p. 215.

<sup>9</sup> VUONG HOA HOÏ, *La Description musicale dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle*, s.n., S.I., 2000, p. 54-55.

les deux instruments de la Sonate, le violon et le piano, qui se répondent plus dans des thèmes évanescents que dans une réelle forme sonate : en effet, Arriagada a conçu la Sonate pour le cinéma, aussi est-ce principalement des sortes de variations qui se terminent pour la plupart en suspens, sur une demi-cadence. De plus, il a voulu conserver une grande liberté harmonique, se rapprochant du projet proustien d'une Sonate qui est sans cesse redécouverte selon les moments de l'écoute. Les thèmes se déploient en conservant une unité, inscrivant l'œuvre de Vinteuil dans une conception cyclique de la musique, développée par Schumann et Franck. En effet, auparavant, dans la tradition classique, chaque mouvement possédait son matériau musical propre, alors que chez Vinteuil – autant celui de Proust que celui d'Arriagada –, le même motif, décliné, peut s'entendre dans les différents mouvements. Yann Rocher remarque que « la première partie de la Sonate d'Arriagada emploie le même type de langage mélodique et harmonique que la *Sonate pour violon et piano en la* de Franck [...], avec le thème d'accords arpégés en anacrouse au violon de l'*Allegretto* ben moderato et le tapis sonore en arpèges rapides au piano de l'*Allegro* »<sup>10</sup>. Il ajoute que « du mouvement lent de la *Sonate pour violon et piano en la* de Fauré, Arriagada conserve la structure mélodique ascendante à sept notes du piano, répétée quatre fois, qu'il transpose au violon »<sup>11</sup>. Cela n'est pas sans faire penser au Septuor, que nous savons élaboré à partir d'un « chant de sept notes »<sup>12</sup>. Ainsi, Jorge Arriagada ne se départ pas d'un travail minutieux sur les caractéristiques musicales de certains compositeurs que Proust appréciait. Toutefois, comme le rappelle Yann Rocher, « les structures mélodiques et harmoniques de l'époque sont reprises, mais jamais à l'identique. Elles subissent le plus souvent une transformation et occupent dans la musique une fonction différente de celle d'origine »<sup>13</sup>.

Je vais prendre maintenant un exemple concret afin d'illustrer cette conception de ce que l'on pourrait appeler, en parodiant Jacqueline Au-

<sup>10</sup> ROCHER YANN, « La musique au corps, à propos du *Temps retrouvé* de Raoul Ruiz », in DOMINIQUE BAX (dir.), *Théâtres au cinéma n°14*, consacré à Raoul Ruiz, mars 2003, p. 67.

<sup>11</sup> ROCHER YANN, *ibid.* ARRIAGADA JORGE, *Le Temps retrouvé*, bande originale du film de RAOUL RUIZ, «Sonate de Vinteuil II», piste 5.

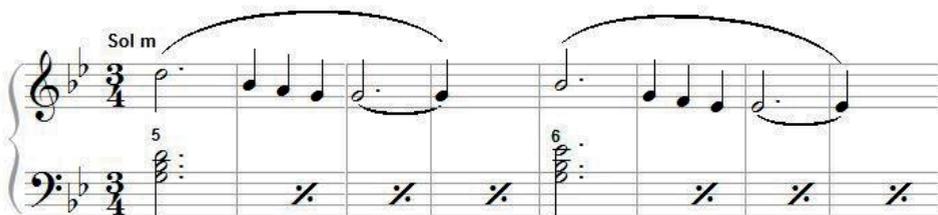
<sup>12</sup> PROUST MARCEL, *La Prisonnière* [1923], Paris, Gallimard, 1989, p. 238.

<sup>13</sup> ROCHER YANN, *ibidem*.

thier-Revuz, des « îlots musicaux », c'est-à-dire des citations, l'insertion d'une énonciation, en l'occurrence ici d'un trait musical, dans une autre, comme le fait régulièrement Proust au travers des personnages d'Odetta ou de Mme Verdurin, dont les traits de langage au discours indirect sont signalés par des guillemets pour noter à la fois la distorsion et l'aspect citationnel. Dans la musique d'Arriagada, qui illustre musicalement un procédé textuel, nul besoin de guillemets, simplement d'une oreille avertie. Dans la troisième partie de la Sonate, Arriagada ouvre sur un thème au piano qui annonce celui au violon à venir<sup>14</sup>.



En réalité, ce thème au violon est une simple transposition du solo de violon de la fin de la *Danse macabre* (1874) de Camille Saint-Saëns.



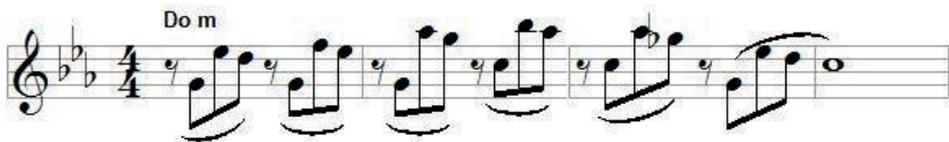
Le thème est transposé d'une tierce mineure, passant de sol mineur à mi mineur. Le thème suivant ne fait pas exception<sup>15</sup>. Outre le fait qu'il récupère clairement les guirlandes de huit triples de « Aquarium », extrait du *Carnaval des animaux* (1886) de Saint-Saëns, il en reprend également

<sup>14</sup> ARRIAGADA JORGE, *op.cit.*, « Sonate de Vinteuil III », piste 6, 00:11.

<sup>15</sup> ARRIAGADA JORGE, *op.cit.*, *ibid.*, 00:27-00:51.

la même harmonie (degrés presque identiques) et la tonalité en la mineur. Toutefois, il est sensiblement différent, et sa carrure est modifiée. On retrouve tout de même, dans les deux mélodies, le ré dièse, propre au mode mineur dans ce cas, et le fa dièse, qui donne une consonance majeure à l'ensemble.

C'est alors que la « petite phrase », hymne de l'amour de Swann et d'Odette, annonce sa venue par une amorce en do mineur<sup>16</sup> qui la précède: outre le fait qu'à l'écran l'attention du Narrateur est soudainement aiguïlée – Yann Rocher parle « d'effroi »<sup>17</sup> –, on reconnaît dans cette amorce la « douceur rétractée et frileuse » due au « rappel constant de deux [notes] »<sup>18</sup>, ici le sol et le do.



Enfin, la « petite phrase » apparaît<sup>19</sup>. À l'écran, le narrateur se crispe et des larmes coulent le long de son visage.



<sup>16</sup> ARRIAGADA JORGE, *op.cit.*, *ibid.*, 01:29-01:50.

<sup>17</sup> ROCHER YANN, *op.cit.*, p. 70.

<sup>18</sup> PROUST MARCEL, *Du côté de chez Swann, ibid.*, p. 343.

<sup>19</sup> ARRIAGADA JORGE, *op.cit.*, *ibid.*, 02:12-02:50.

Elle se caractérise tout d’abord par sa grande hétérogénéité harmonique : la toute première partie de la phrase s’achemine vers un élan en fa dièse mineur, comme si Arriagada voulait faire un clin d’œil à la tonalité donnée dans le texte par Proust<sup>20</sup>, tonalité que le compositeur semble avoir abandonnée. A deux reprises, la « petite phrase » module à la tierce majeure. Elle se termine étonnamment sur une demi-cadence, en une suspension qui appelle la cadence du violon. Il est à noter que, si c’est le violon qui a le thème de la « petite phrase », alors que dans le roman aucune indication n’est donnée pour trancher, le reste de la Sonate fait alterner les thèmes par les différents instruments, tel que Proust l’imaginait. Enfin, on peut ajouter que la « petite phrase » d’Arriagada se construit pour elle-même, c’est-à-dire qu’elle ne semble s’inspirer d’aucune phrase préexistante, s’attachant ainsi au plus près du texte et de l’acte de création.

Ce rapprochement constant avec des phrases transposées ou transformées qui font partie de l’univers musical réel, loin d’être une refonte stérile, nous paraît être, à l’instar de Yann Rocher, un « enjeu de crédibilité »<sup>21</sup>.

En se référant à des inspirations diverses lorsqu’il s’empare du texte de Proust pour lui donner vie, Arriagada révèle plus un principe que l’on pourrait appeler, sur le modèle de l’intertextualité, « l’intermusicalité » : toute musique se construit suivant un fourmillement intellectuel

<sup>20</sup> Nous apprenons dans « Un Amour de Swann » que la Sonate de Vinteuil est en « fa dièse » (*Du côté de chez Swann*, p. 203). De nombreux critiques se sont attelés à trouver des référents musicaux ou littéraires à cette tonalité. Fa dièse mineur ou majeur, s’interroge Hoa Hoï Vuong. Je prends le parti du mode mineur, comme le fait Jean-Louis Backès, consciemment ou non, en parlant, sans donner plus de précisions, de la « Sonate en fa dièse mineur, pour violon et piano, de Vinteuil » dans *Musique et littérature*, page 87. En réalité, la tonalité « fa dièse majeur » est l’ enharmonique de « sol bémol majeur », c’est-à-dire qu’elles coïncident toutes deux, comme s’il s’agissait d’une homophonie. Dans ce cas, la désignation est plutôt celle de « sol bémol majeur ». Face à l’absence de précision de M. Verdurin lorsqu’il évoque la « Sonate en fa dièse », tout laisse à penser que cette dernière est sur le mode mineur. C’est sans surprise que l’on retrouve cette même tonalité dans les propos du baron de Charlus pour qualifier le Septuor : « On a eu un fa dièse qui peut faire mourir de jalousie Enesco, Capet et Thibaud ; j’ai beau être très calme, je vous avoue qu’à une sonorité pareille, j’avais le cœur tellement serré que je retenais mes sanglots » (*La Prisonnière*, p. 275). Sans entrer dans des caricatures grossières, les sanglots retenus de Charlus (même s’ils se rapportent peut-être plus à Morel qu’à la musique de Vinteuil) tendent tout de même à confirmer l’hypothèse de la tonalité mineure, souvent rapprochée de la tristesse et de la mélancolie.

<sup>21</sup> ROCHER YANN, *op.cit.*, p. 66.

et sonore qui la précède. Aussi, lorsque le Septuor se fait entendre, on retrouve certains thèmes entendus tout au long du film sous différentes formes rythmiques ou mélodiques, tout comme le Septuor chez Proust fait référence à diverses autres pièces de Vinteuil. « Mais mon Dieu, j'oubliais, c'est l'heure : le Septuor de Vinteuil », s'écrie Madame Verdurin, glissant une pièce dans le théâtrophone d'où s'élève alors le Septuor. S'ensuivent des impressions qui, selon Yann Rocher, illustrent la conception de la musique au cinéma de Raoul Ruiz : « la musique occupe parfois une fonction de continuum pensé avec les images et les voix »<sup>22</sup>. Les sirènes, les pas dans la rue, les chants de soldats, les bruits de la ville se confondent avec la musique, « dans un moment extra-temporel »<sup>23</sup>. En ce qui concerne le Septuor lui-même, il se compose d'un piano, d'un violon solo, et de cordes diverses parmi lesquelles on distingue au moins un alto et un violoncelle – les sirènes peuvent faire office d'un instrument ultime, mêlant leurs voix. Son thème principal est un thème de la Sonate : c'est celui qui se rapproche de *Aquarium* de Saint-Saëns et que nous avons retranscrit précédemment. On y retrouve exactement les mêmes notes, simplement les rôles sont inversés ; la phrase du violon est passée au piano, et celle du piano au violon. Ainsi les arpèges dans la Sonate sont-ils joués au piano, quand dans le Septuor ils sont désormais joués au violon, presque réduits à des trémolos, qui annoncent la phrase musicale, comme l'écrivait Proust. Le thème, quant à lui, est au piano dans le Septuor et au violon dans la Sonate. Cela illustre une nouvelle fois les conceptions sensibles et musicales de Proust à savoir celle de la perception de la musique par le biais d'une mémoire fluctuante ou celle de la complémentarité et de la réversibilité des thèmes. En définitive, Jorge Arriagada construit une musique à base d'impressions et de données propres au texte et à l'univers proustien.

Il reste alors à évoquer la proposition de Volker Schlöndorff et Hans Werner Henze dans le film *Un amour de Swann* (1984). Le réalisateur et le compositeur ont adopté le parti-pris de surprendre l'auditeur. Ainsi est-ce tout d'abord un Septuor et non une Sonate que l'on retrouve dans

<sup>22</sup> ROCHER YANN, *op.cit.*, p. 68.

<sup>23</sup> ROCHER YANN, *ibidem*.

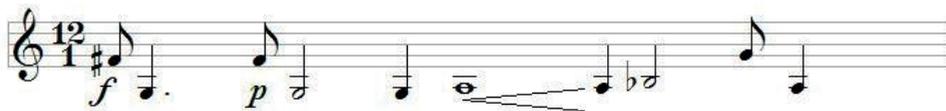
le film à divers moments, par exemple quand Swann compare le salon des Verdurin au cercle de Dante, ou lors de la scène des catleyas. Le Septuor est composé, lors d'une première écoute, d'un violon solo, d'un piano, d'une harpe et de cordes (alto et violoncelle à l'écran). Lors de la dernière écoute, qui coïncide avec la première, le Septuor est devenu un orchestre à l'écoute, alors que ce sont toujours les mêmes interprètes à l'écran : un décalage est introduit entre le son et l'image. Voici comment Schlöndorff décrit la « petite phrase » :

La première musique qu'on entend c'est la 'petite phrase' de la Sonate, jouée par un sextette à cordes et une harpe. Par la suite, un grand orchestre reprendra la petite phrase en variations dodécaphoniques et accompagnera Swann tout au long du parcours de son amour, de sa jalousie et finalement jusqu'à sa mort. Henze s'est décidé pour le grand orchestre parce que 'les sentiments d'amour sont grandioses et tragiques. Swann n'est pas moins que l'Iphigénie de Gluck ou que la Phèdre de Rameau', dit-il. 'Je lis Proust comme une grande œuvre lyrique'. De grands coups d'archets fouettent la jalousie de Swann, une voix de *sopranino* accompagne les mensonges doucereux d'Odette, le thème des chrysanthèmes rappelle ce premier soir où elle le congédie en lui donnant une fleur. Un orgue baroque résonne dans les faux fastes de la maison de passe, le trémolo des cordes souligne sa mauvaise conscience et ses genoux tremblants en quittant ce lieu. Dans l'air de la folie, comme Henze intitule le monologue furieux de Swann la nuit aux Tuileries, il y a du Tristan, alors que la fanfare militaire, à la fin, annonce la guerre de 1914. Et le tambour rythme la marche triomphale d'Odette qui est aussi la marche funèbre de Swann<sup>24</sup>.

La musique de Henze n'est pas réellement dodécaphonique, mais essentiellement sérielle : c'est de l'atonal libre. Cela crée une atmosphère étrange, grinçante et inquiétante. La « petite phrase »<sup>25</sup> est fréquemment réutilisée, légèrement modifiée, toujours très libre.

<sup>24</sup> SCHLÖNDORFF VOLKER, « À propos de l'adaptation d'*Un amour de Swann*. Notes de travail. », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*, n°34, 1984, p. 191.

<sup>25</sup> SCHLÖNDORFF VOLKER, *Un amour de Swann*, film cinématographique, 00:15:01.



Des harmonies classiques subsistent toutefois dans sa musique. Pour Schlöndorff, chacun s’imagine l’œuvre de Vinteuil de manière différente selon le contexte, son humeur, les personnes qui nous entourent. Avec Henze, ils ont alors voulu faire une Sonate de Vinteuil et une « petite phrase » telles que personne n’aurait jamais pu se les imaginer.

Il fallait avant tout une musique que personne n’ait encore entendue, à laquelle personne n’ait encore associé un souvenir, une musique vierge. Elle ne pouvait être qu’une musique d’aujourd’hui, œuvre d’un compositeur de même tempérament. Hans Werner Henze représente ce même souci de style, d’abord parce qu’il procède de ceux dont Proust parlait lui aussi, Debussy, Wagner, et puis Mahler. Sa musique nous surprend tout autant que la Sonate de Vinteuil a surpris le clan Verdurin et surtout les Guermantes. Henze a composé cette petite Sonate d’après les indications de Proust, mais avec l’oreille et la sensibilité d’aujourd’hui, sans jamais faire du faux XIX<sup>e</sup> siècle<sup>26</sup>.

Pour Henze et Schlöndorff, il s’agit alors de créer un possible de Vinteuil à l’opposé de l’attente du spectateur, tout en restant fidèle à Proust. Henze déclare lui-même : « On a souvent désigné ce thème comme la ‘petite phrase’, la Sonate pour violon et piano de César Franck. Mais c’est une réduction trop simpliste. Proust dit lui-même qu’il voulait décrire une phrase musicale. J’ai tenté de saisir, de comprendre comment il la décrit »<sup>27</sup>. Ainsi, les deux notes qui font se retourner Swann<sup>28</sup> quand il reconnaît la musique de Vinteuil font écho aux deux notes dont le « rappel constant » donnait à la musique une « douceur rétractée et frileuse ».<sup>29</sup> Ces deux

<sup>26</sup> SCHLÖNDORFF VOLKER, « À propos de l’adaptation d’*Un amour de Swann*. Notes de travail », *ibid.*, p. 190.

<sup>27</sup> HANS WERNER HENZE cité in SCHLÖNDORFF VOLKER, *Tambour battant : Mémoires de Volker Schlöndorff*, Paris, Flammarion, 2009, p. 287.

<sup>28</sup> SCHLÖNDORFF VOLKER, *Un amour de Swann*, *ibid.*, 00:14:54.

<sup>29</sup> PROUST MARCEL, *op.cit.*, p. 343.

notes, un fa dièse et un sol dièse suraigus, apparaissent indifféremment au piano ou au violon, et annoncent la plupart du temps la « petite phrase ». De plus, l'utilisation de la musique sérielle n'est pas sans faire penser aux motifs que cette musique met en place, ce qui rappelle indubitablement le terme de Proust, comme si Henze souhaitait précisément le prendre au mot: « Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification »<sup>30</sup>.

Le texte de Proust ouvre à une intertextualité fascinante, tant il est riche et propose une approche extrêmement complexe, personnelle et nouvelle de la partition littéraire. Avec l'œuvre de Vinteuil, la musique s'empare du texte littéraire, entre élan déceptif et créativité renouvelée et infinie. Toutefois, il faut pour cela accepter de se confronter, sans détours, à Vinteuil, « cette vieille bête »<sup>31</sup>, et à l'univers proustien, et il faut accepter l'altérité de la littérature et de la musique. La musique proustienne se singularise alors par sa possibilité à s'échapper du texte. L'on peut considérer l'œuvre de Vinteuil comme un foisonnement d'essais créatifs, toujours reliés au texte. Il s'agit simplement de réinventer les clés que Proust à un journaliste disait perdues<sup>32</sup>. La musique de Vinteuil chez Proust est un ensemble de signes, avec leurs contradictions, qui se font écho; une promesse d'une redéfinition perpétuelle.

En mars 2007, Karol Beffa, récompensé en tant que compositeur de l'année aux Victoires de la Musique 2013 et actuellement titulaire de la chaire de création artistique au collège de France, improvisait, dans le cadre d'un concert, à partir de thèmes proposés par le public, parmi lesquels, « la Sonate de Vinteuil ». Interrogé, il explique qu'il a tenté de concilier des inspirations de pièces de Gabriel Fauré et de César Franck, tout en y intégrant son imaginaire personnel. Il ajoute qu'il n'a écrit aucun thème préalable, comme pour ses autres improvisations. « J'ai simple-

<sup>30</sup> PROUST MARCEL, *op.cit.*, *ibidem*.

<sup>31</sup> PROUST MARCEL, *op.cit.*, p. 211.

<sup>32</sup> « S'il y a eu des clés, il y a longtemps que je les ai perdues », Marcel Proust cité in PARADAS CHRISTOPHE, *Les Mystères de l'art*, Odile Jacob, 2012, p. 139.

ment suivi mon inspiration en tentant une synthèse entre un style fauréen et un style franckiste (peut-être plus franckiste que fauréen), en essayant de faire en sorte que l'improvisation paraisse construite et cohérente »<sup>33</sup>. Dans un article daté de janvier 2013, Karol Beffa montrait que même si Proust sème peu de détails techniques sur la Sonate, « ses métaphores, le foisonnement des détails, en offrent une description satisfaisante »<sup>34</sup>.

Performance musicale, son improvisation pour « la Sonate de Vinteuil » se caractérise alors par son caractère éphémère. La « petite phrase » de Vinteuil prend vie pendant un instant, et vient ensuite retrouver sa place au sein des pages proustiennes.

<sup>33</sup> Échange par courriel avec KAROL BEFFA.

<sup>34</sup> BEFFA KAROL, « Mettre des mots sur la musique », entretien recueilli par AGNÈS GAYRAUD, in « Proust, À la recherche du temps perdu », *Philosophie Magazine hors-série* n°16, janvier-février 2013, page 106.