



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
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/306>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Ouverture

Yves Landerouin

Résumé

§1 Au commencement étaient la corde et le bois. Rien d'autre. Pas de métal, pas d'électricité. Une corde qui vibre sur une caisse de résonance en bois, une corde qui vibre avec le bois, une corde frottée par d'autres cordes attachées à un morceau de bois.

§2 Que trois, quatre, soixante dispositifs de ce genre se mettent à produire de concert la même vibration et l'on croirait entendre chaque fois un instrument nouveau. Aucun ne change autant de personnalité en se multipliant que le violon et les autres membres de sa famille, hormis peut-être la voix, la voix humaine. Car si les instruments à cordes tiennent à la fois de l'arbre, de l'arc et du cercueil, ce sont des arbres, des arcs, des cercueils qui savent chanter.

§3 Au concert, il y a toujours un moment magique. Lorsque les musiciens sont installés, lorsqu'enfin l'écho convenu des bavardages cède la place au silence et que de ce silence naît

soudain, toujours différentes de ce que nous les avons imaginées, les premières notes de l'orchestre, les premières notes du quatuor à cordes en particulier, que ces notes nous paraissent encore fragiles, mal dégagées de leur chrysalide de silence ou, au contraire, déjà conquérantes, déjà victorieuses dans leur attaque, nous sommes prêts, nous auditeurs, ne serait-ce que l'espace de cet instant, à croire au miracle de la musique. Personnellement, j'en ai vus, au cours du colloque « Musique et roman » organisé à Bayonne en 2007¹, qui en avaient les larmes aux yeux. On peut toujours en rire. On peut aussi se féliciter que nous ne soyons pas maîtres de nos nerfs autant que le musicien est maître des cordes de son instrument.

§4

Au début d'une nouvelle intitulée « Le quatuor en ré mineur » (2011), Claude Cavallero évoque le « silence d'avant concert » et il l'évoque à sa façon, davantage du point de vue du concertiste :

Le silence d'avant concert est un moment assez mystérieux. Il fige un entre-deux contingent qui n'a pas encore pris la pulsation, le souffle de vie. Ménage-t-il pour l'artiste une parcelle d'irréductible liberté, une sorte d'opus ad libitum ? Pas vraiment. On sait bien que tout se dessine déjà mentalement, à l'intérieur de soi ; mais tout dépend aussi presque fatalement des autres, de leur disponibilité, de leur écoute. Il faut trouver l'inspiration au cœur de ce dilemme en respirant pour soi tout en puisant son souffle très au large, jusqu'aux limites du monde tangible. La musique, quant à elle, se moque bien des limites. Elle vibre sans complexe par-delà les planchers et les murs, elle n'aspire qu'à franchir en un éclair l'étendue solitaire des océans².

§5

Claude Cavallero loge précisément l'histoire de son héroïne, jeune violoniste à la silhouette gracile et au « visage clair de lune », dans le long silence précédant le premier son, dans le moment interminable pendant lequel elle semble hésiter à attaquer les premières mesures du *Quatorzième quatuor* de Schubert. De manière très significative, le réalisateur israélo-américain Yaron Zilberman emploie le même procédé dans la dernière scène de son film *A late Quartet* (2012). Ce silence « d'entre-deux contingent », il le nourrit, par le biais d'un long flash-back, de la quasi-totalité des péripéties affectives et sentimentales que les quatre protagonistes de son film ont pu vivre avant de commencer à jouer là, en concert, l'*opus 131* de Beethoven. On ne saurait mieux faire sentir que, dans

¹Les actes de ce colloque ont été publiés dans l'ouvrage *Musique et Roman* (direction Yves Landerouin, avec la collaboration d'A. Locatelli), éditions « Le Manuscrit », 2008.

²Claude Cavallero, « Le quatuor en ré mineur » dans *Naissance de Mirella*, préfacé par Philippe Delerm, Paris, éditions Complicités, « Nouvelles », 2011, p.146-147.

le quatuor, tout est placé sous le signe des émotions : émotions accueillies ou rejetées, exacerbées, contrôlées ou sublimées. La musique produite par les quartettistes est une affaire de cordes et de nerfs, de nerfs qui font vibrer des cordes, de cordes qui font vibrer nos nerfs. Ceux qui la présentent autrement, comme le froid laboratoire de la cérébralité musicale, comme le territoire aride des ascètes et des amateurs de formes abstraites, ceux-là ne l'ont pas compris ou l'ont oublié. L'histoire du quatuor constitue la plus riche, la plus incroyable série de combinaisons qu'ait jamais imaginée l'homme pour parler à son corps avec du bois et des cordes. Et en raison de cette intensité vibratoire, les musiques qui la composent appellent la proximité physique, la relation directe, intime au son, relation qu'offrent seules, aujourd'hui encore – et ce malgré le progrès des techniques d'enregistrement – les conditions matérielles du concert. À la fois intimiste et spectaculaire, charnel et spirituel, le quatuor concilie les contraires. Il réalise ce que d'autres ont appelé « l'essence de la musique », un peu à la manière dont l'essence d'une ville se dégage la nuit, dans le grand plan composé par les lumières de ses rues et des fenêtres de ses immeubles.

§6

La nouvelle de Claude Cavallero et le film de Yaron Zilberman, témoignent, parmi bien d'autres œuvres, de cette présence tenace du quatuor dans la littérature et le cinéma des XX^e et XXI^e siècles. Il faut entendre par là sa présence en tant que forme à quatre voix, répertoire musical susceptible d'être joué, commenté ou évoqué, mais aussi, bien entendu, comme formation ou figure à quatre têtes et, à ce titre, propice au récit choral autant qu'aux représentations de l'un dans le multiple. Un roman récent de la néerlandaise Anna Enquist, *Kwartet* (2014), qui mérite d'être évoquée – quoiqu'il ne présente peut-être pas la richesse et le complexité sémantiques des textes étudiés ici –, suit les trajectoires existentielles tantôt divergentes tantôt convergentes des membres d'un ensemble amateur. À force de communiquer avec des coups d'œil et des mouvements de têtes lorsqu'ils jouent Mozart et Schubert, ils finissent par être capables de s'entendre pour échapper, par les mêmes moyens, à la vigilance d'un psychopathe au cours d'une prise d'otage. Par ailleurs, Anna Enquist ne représente pas cette pratique exigeante de la musique comme soumise aux soubresauts de l'existence de chacun des quatre instrumentistes mais au contraire comme un refuge et un remède aux accidents de la vie, aux contrariétés du quotidien, comme une véritable ré-création. Et la romancière prête ces pensées au personnage de Hugo, le premier violon qui vient d'être licencié de son emploi de Directeur du Palais de la musique :

Je suis maigre, se dit-il, je ne m'abaisse plus devant les incapables, et ce soir je vais jouer le plus beau des quatuors de Schubert avec mes meilleurs amis. Il se peut

que la société autour de nous s'écroule, il y a de fortes chances que je n'ai plus un sou dans six mois et que je ne retrouve pas de travail, mais la vie, c'est maintenant. Peut-être aussi que mes copains vont s'effondrer, abîmés comme ils sont, mais on va s'entraider, on va s'épauler pour franchir les pires obstacles, tant bien que mal. Jusqu'ici, tout va bien, ils jouent de la musique, ils vont venir ce soir...³

§7 Il va de soi que la représentation de cette unité et des autres traits associés au quatuor dépend étroitement de la présence sémiotique de celui-ci dans l'œuvre, c'est-à-dire de la place que prend sa dimension figurative, de la forme d'expression artistique qui le représente ainsi que du type de musique jouée, commentée ou évoquée. On aura compris que les exemples cités jusque-là ne donnent qu'une petite idée des métamorphoses possibles du quatuor !

§8 Le présent ouvrage s'est fixé pour ambition de rendre compte de la multiplicité des rapports entretenus avec les arts narratifs⁴. Aussi ne sera-t-on pas surpris d'y trouver une étude consacrée à l'œuvre du compositeur contemporain Peter Eötvös, *Korrespondenz* (1992). Cette dernière constitue, en effet, un exemple original de musique pour quatuor à cordes tissant des liens complexes avec un texte donné comme source d'inspiration (on peut penser aussi à *Sonate à Kreutzer* de Leoš Janáček, d'après le roman de Tolstoï, ou au dernier mouvement de la *Suite Lyrique* d'Alban Berg s'appuyant sur le poème *De profundis clamavi* de Baudelaire). Marie Lavieville-Angelier montre à quel point *Korrespondenz* est une transposition musicale d'un passage de la correspondance échangée par Wolfgang Amadeus Mozart et son père Leopold. À sa lecture, on est frappé par l'ingéniosité mais aussi la cohérence de la démarche du compositeur, qui amène le spectateur-auditeur à mobiliser des interprétants extra-musicaux et, plus étonnamment, à mettre en correspondance la dimension visuelle de l'exécution avec la situation et même la composante phonique du dialogue épistolaire. Cette étude fouillée de la partition contribue à définir, ainsi, ce que peut-être « l'inspiration littéraire » d'un répertoire participant *a priori* de l'idéal de la « musique pure ».

§9 Mais, bien entendu, les articles publiés ici envisagent surtout la relation entre les deux *media* dans le sens inverse. Ainsi, il fallait s'interroger sur les valeurs que prennent les nombreuses références aux morceaux de ce répertoire – et de surcroît leurs évocations plus développées – dans le roman ou dans l'essai aux XX^e et XXI^e siècles. Thanh-Vân

³A. Enquist, *Quatuor* [*Kwartet*], roman traduit du néerlandais par Emmanuelle Tardif, Arles, Actes Sud, 2016, p.225.

⁴Cet ouvrage pourrait être complété, de ce point de vue, par des études portant sur les collaborations, de plus en plus nombreuses, entre les quatttetistes et les danseurs.

Ton-That indiquent les valeurs (humoristiques parfois) qu' *À la recherche du temps perdu* donne aux évocations des quatuors à cordes, en particulier des derniers *opus* de Beethoven. Elle ne néglige pas d'explorer la fonction de modèle que ce genre musical, mentionné dès la troisième phrase de la *Recherche* (« 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 V^s »), a pu avoir pour la composition du grand-œuvre de Proust et la construction de son sens, en s'appuyant sur l'idée que c'est ce genre qui se cache d'abord derrière le fameux Septuor de Vinteuil, l'œuvre dont l'audition produira l'épiphanie du *Temps retrouvé*.

§10 Portant son attention sur des romans plus proches de notre époque (*Point counter point* d'Aldous Huxley, *Cavatine* de Bernard Simeone, *Fifty degrees below* de Kim Stanley Robinson), Frédéric Sounac s'attache, pour sa part, à déterminer « ce que ces textes littéraires “demandent” au mythe des derniers quatuors de Beethoven », qu'ils soumettent, dans leur cadre fictionnel, à des expériences insolites et/ou extrêmes. Par-là même, il montre quel traitement le roman moderne peut appliquer à certaines caractéristiques que le romantisme allemand attribuait à la « musique absolue » (pour reprendre l'expression de Carl Dahlhaus⁶) : l'indicible et l'idéalité. Aussi sérieux soit-il, ce propos l'amène à nous expliquer pourquoi l'un des personnages principaux de *Fifty degrees below*, Charlie Quible, voit en la *Grande fugue* de l'*opus 130* une musique idéale pour accompagner le passage de l'aspirateur dans toute sa maison (!).

§11 Guillaume Rousseau commente la place de ce répertoire chez Kundera à la lumière d'une réflexion plus large sur la musique comme modèle de l'écriture et de la composition romanesque, telle que l'écrivain tchèque l'illustre dans son roman *L'Insoutenable légèreté de l'être* et la formule dans ses essais. Il montre aussi au prix de quelle simplification désinvolte Kundera exploite la référence au *Seizième quatuor* de Beethoven. L'ensemble l'amène à conclure à l'« attitude volontiers ambivalente » du romancier/essayiste à l'égard du quatuor à cordes : « 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”, le quatuor est plutôt malmené dans la mesure où son sens se dérobe à la faveur de ses multiples variations ».

§12

⁵M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 volumes, 1987-1990, t. I, *Du côté de chez Swann*, p. 3.

⁶C. Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue - Une esthétique de la musique romantique*, traduit par Martin Kaltenecker, Paris, Édition Contrechamps, 1997.

Thanh-Vân Ton-That, Frédéric Sounac et Guillaume Rousseau se demandent tous, au passage, si les œuvres qu'ils évoquent présentent des traces d'une inclination (qu'elle soit *méloforme* ou *mélogène*⁷) à la musicalisation du texte. Comme l'a montré ailleurs Andrée-Marie Harmat⁸, la question vient nécessairement à l'esprit du lecteur de la nouvelle de Virginia Woolf, *The String Quartet*, où la forme si particulière prise par le récit d'un concert incite à penser que le texte narratif imite ou transpose par sa construction, ses rythmes et ses sonorités, la musique d'un quatuor (peut-être le *K. 465*, dit « *Les dissonances* », de Mozart). Chercher à rapprocher aussi étroitement les micro-structures procédant de deux codes sémiotiques très différents est toujours une démarche problématique, pour ne pas dire discutable. Et la question de la musicalisation du texte s'applique parfois peut-être mieux aux œuvres qui, tout en ne comportant guère d'évocations de musique voire de personnages de quartettistes, invitent par leur titre à une réflexion sur la place référentielle et symbolique qu'y occupe le nombre quatre, réflexion finalement moins risquée pour le spécialiste de la littérature que les métaphores du contrepoint, souvent abusives sous sa plume, ou les fausses équivalences qu'il lui arrive d'établir entre rythme musical et rythme linguistique.

§13

Ève de Dampierre-Noiray pose ainsi la question à propos du cycle romanesque intitulé *The Alexandria Quartet* (*Le Quatuor d'Alexandrie*) : « le modèle musical a-t-il ici 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 ? ». Tout en rappelant que l'écrivain anglo-irlandais place en exergue à *Justine* une phrase de Freud supposant que « tout acte sexuel est un processus dans lequel quatre personnes se trouvent impliquées⁹ », elle cherche la pertinence du modèle au-delà des relations entre les personnages du roman. Elle envisage de ce point de vue la place des saisons ainsi que la représentation d'Alexandrie, la ville aux « quatre cultures » et aux quatre langues (anglais, grec, français, arabe), dont Durrell cherche à faire entendre la « musique de chambre », qui est celle de ses rues, et enfin l'application qu'il fait du principe de la rela-

⁷F. Sounac distingue dans sa thèse (non publiée) l'inclination *méloforme*, qui se traduit par une application au texte littéraire de procédés de composition musicale ou par la production d'œuvres dont la forme suivrait au plus près celle d'une œuvre musicale de référence, de l'inclination *mélogène*, qui tend vers un idéal de « musicalisation » de l'écriture par un travail sur le rythme, les assonances, les allitérations, etc., ce qui n'engage pas les macro-structures de l'œuvre.

⁸A.-M. Harmat, « De l'hypotexte musical à l'hypertexte littéraire : "Le quatuor à cordes" de Virginia Woolf », A. Locatelli et Y. Landerouin (dir.), *op. cit.*, p. 131-148.

⁹L. Durrell, *The Alexandria Quartet*, Londres, Londres, Faber & Faber, 1962, rééd. 1968. P. 15/21. La numérotation renvoie à cette édition, suivie de celle de la traduction française de R. Giroux (L. Durrell, *Le Quatuor d'Alexandrie*, Buchet/Chastel, 1962, coll. « La Pochothèque »).

tivité à la composition romanesque.

§14

Dans un ouvrage abordant la question des rapports entre littérature et quatuor, la même démarche ne pouvait manquer de s'appliquer au célèbre *Quartett* d'Heiner Müller. Pour saisir la nature de ce rapport dans l'œuvre du dramaturge allemand, Henri Detchessahar ne se contente pas de décrire le jeu par lequel les deux protagonistes de la pièce en font effectivement quatre, il y trouve l'équivalent de la « substitution d'instruments ». En musique, la technique (consistant, par exemple, à ce que l'alto jouent des notes de la partie de violoncelle et réciproquement) vise à mieux servir l'œuvre, mais il apparaît que son équivalent dans *Quartett* assume une autre fonction. Par ailleurs, Henri Detchessahar montre que la pièce de Müller, en « exacerbant les nerfs » du roman de Laclos, fait étrangement écho à l'idée selon laquelle l'œuvre produite par un dialogue à deux plus deux relève de l'épuration. Épure où s'imposent, en l'occurrence, les thèmes de la destruction et de la mort.

§15

Comme on a déjà pu l'entrevoir ici, la littérature et le cinéma exploitent surtout les particularités anthropologiques d'une formation où quatre virtuoses ne doivent plus faire qu'un, avec toutes les difficultés que leurs caractères, leurs destins respectifs et leurs relations inter-personnelles peuvent entraîner. En s'intéressant aux romans *The Rosendorf Quartet* (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) ainsi qu'aux pièces de théâtre *Le Dernier quatuor d'un homme sourd* (des Canadiens François Cervantès et Francine Ruel) et *Quatre quatuors pour un week-end* (du Franco-chinois Gao Xingjian), Florence Huybrechts identifie ainsi plusieurs « caractérisants communs, et prévisibles » du quatuor (autosuffisance, clôture monacale, équilibre, homogénéité) avant d'étudier le rôle joué alors par l'élément perturbateur à travers ses diverses manifestations récurrentes : « tentation érotique du duo, appât égotique du solo ou même, extranéité pernicieuse du quintette ». Outre ce schéma récurrent – et donc particulièrement significatif –, son article montre quelques points communs sur le sujet entre littérature fictionnelle (roman, théâtre) et non-fictionnelle (biographies, essais, ouvrages musicologiques¹⁰). Il fait également une incursion dans le domaine du quartette de jazz.

§16

Les observations de F. Huybrechts gardent toute leur pertinence lorsqu'on se tourne vers le traitement de la figure quadri-céphale au cinéma. Que deviennent là les images que la littérature lui a associées, compte tenu notamment d'autres horizons d'attente générique et d'une inscription différente du cinéma dans l'espace socio-économique ? On

¹⁰

trouvera en fin de volume une étude panoramique, pour ainsi dire, de la question. Elle porte sur des films tels que *Quatuor Basileus* de Fabio Carpi, *A late Quartet* (déjà cité ici) et d'autres où la figure du quatuor occupe une place moins centrale (*Céleste* de Percy Adlon, *La jeune fille et la mort* de Roman Polanski). Faute de pouvoir considérer l'ensemble des emprunts cinématographiques à ce répertoire, l'étude s'intéresse également au choix qu'a fait J.L. Godard d'utiliser la musique des *opus 131, 132* et *135* de Beethoven en contrepoint à l'action de son *Prénom Carmen*. Il s'agit toujours de montrer comment la présence du quatuor, sous une forme ou sous une autre, contribue à produire le sens des films et quelles images ces derniers donnent, en retour, d'une réalité à la fois anthropologique et musicale.

§17

Voilà donc une grande variété d'œuvres étudiées qu'il faut considérer comme autant d'hommages à un genre musical qui n'en finit pas de concilier les contraires : anachronique par certains côtés mais toujours essentiel, stable comme modèle d'une structure à quatre voix et, en même temps, susceptibles de toutes les métamorphoses sur le plan stylistique (que de chemin parcouru entre les premiers *opus* de Haydn et *Korrespondenz* de Peter Eötvös ! Et quelle palette de transcriptions, de *L'Art de la fugue* aux tubes des Beatles !). Au-delà de leur force vibratoire, l'infinie richesse et plus encore la souplesse des musiques composées pour le quatuor à cordes expliquent peut-être son succès auprès des arts narratifs. Car on peut penser, avec Carl Dalhaus, qu'elles réalisent plus que toute autre l'idéal de *la musique absolue* (c'est-à-dire totalement détachée du langage verbal). Lors même qu'il faut constater que les *opus* préférés de la littérature et du cinéma ne sont pas dépris de tout programme narratif, comme l'indiquent assez les titres « La Jeune fille et la mort » ou « Chant d'action de grâces d'un convalescent à la Divinité » (mouvement lent du *Quinzième quatuor* de Beethoven), de tels « programmes » laissent encore beaucoup de jeu à l'imagination du récepteur.

§18

À ce sujet, et afin de donner à cette ouverture une conclusion aussi légère que l'*opus 135* du même Beethoven (quelques notes pizzicatos et une cadence aux allures de caprice, dont manifestement Kundera ne s'est pas souvenu), qu'il me soit permis d'évoquer rapidement une méprise significative. Lorsque, sachant que j'envisageais la réalisation de ce volume, Claude Cavallero m'a indiqué avoir écrit une nouvelle inspirée par le *Quatorzième quatuor* de Schubert, j'ai cru d'abord comprendre qu'il s'agissait de *Naissance de Mirella*, nouvelle qui donne aussi son titre au recueil contenant « Le quatuor en ré mineur ». Aussi, en la lisant, ai-je pris Mirella pour la Jeune fille du quatuor. À partir de cette erreur, j'ai même fini par trouver obstinément un lien entre l'histoire de Mirella et la musique de Schubert. Mais qui, dans ces conditions, n'en aurait pas trouvé ? Et à quelle appropriation cette musique, comme celle de tout le répertoire qui va être évoqué

ici, ne se prête-t-elle pas ?

Pour citer cet article

Yves Landerouin, « Ouverture », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Quatuor, littérature et cinéma » n° 18, printemps 2018, mis à jour le : 27/06/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/306>.