

**BULLETIN**  
**MARCEL PROUST**

**SOCIÉTÉ DES AMIS DE MARCEL PROUST  
ET DES AMIS DE COMBRAY**

**2002**

**N° 52**

## LA SONATE POUR PIANO ET VIOLON DE VINTEUIL RÉFLEXION SUR UN INTITULÉ INHABITUEL

Sonate de Vinteuil, toiles d'Elstir ou écrits de Bergotte : c'est par pur acquis de conscience que l'on rappellera en préalable le caractère définitivement « imaginaire » de ces œuvres et leur dimension emblématique, quelque source d'inspiration que l'on puisse légitimement citer pour en explorer l'alchimie ou la généalogie. Il paraît cependant curieux qu'aucune étude ne se soit semble-t-il jusqu'ici arrêtée à un détail qui, pour être en apparence infime, ne laisse pas de frapper celui qui fréquente un tant soi peu la musique de l'époque de Proust : l'intitulé même de la fameuse œuvre de Vinteuil.

Lorsque, chez Madame Verdurin, Swann retrouve la « phrase aérienne et odorante qu'il aimait » sans en connaître jusque-là l'auteur et qu'il peut enfin s'enquérir du nom de ce dernier, « (on lui dit que c'était l'andante de la *Sonate pour piano et violon* de Vinteuil) »<sup>1</sup>. Le choix de la forme indirecte (et non du dialogue) ainsi que la parenthèse et l'italique retenus par Proust pour apprendre en aparté au lecteur le titre de l'œuvre révélé à Swann ne sont pas indifférents : ils ne désignent pas l'information nonchalamment échangée dans un salon et susceptible de receler quelque désordre dû aux aléas de la conversation mais bel et bien, par la neutralité même de la forme grammaticale et de l'appareil typographique, le titre en quelque sorte officiel de l'œuvre, son appellation éditée, sa dénomination publique et définitive. Non sans avoir crédité l'écrivain de la plus scrupuleuse attention quant au choix des moyens qui s'offraient à lui pour formaliser la révélation du nom de la sonate, on remarquera que sous des dehors anodins, le titre de l'œuvre revêt pourtant un caractère totalement inhabituel : l'inversion de l'ordre des instruments.

A partir de la fin de la période romantique, et tout spécialement à l'époque de Proust, le type de sonate qui réunit les deux instruments choisis pour célébrer la « petite phrase » s'inscrit très précisément dans une tradition formelle et nominale, celle qui privilégie le chant du violon tandis que le piano l'accompagne : la *sonate pour violon et piano*. De Schubert à Brahms, Dvorak et Grieg jusqu'aux sonates françaises de d'Indy (en *ut*, 1903-1904), Dukas (détruite), Vienne (op. 23, 1905),

<sup>1</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, édition Quarto en un volume, 1999, p. 175.

Roussel (op. 11, 1908 et op. 28, 1924), Debussy (1916-1917) etc., c'est bien cette forme qui perdure. Les compositeurs auxquels ont été attribués les modèles hypothétiques les plus souvent évoqués par la bibliographie proustienne à propos de Vinteuil n'échappent pas à cette règle : les deux sonates de Saint-Saëns (op. 75, 1885 et op. 102, 1896) celles de Fauré (op. 13, 1876 et op. 108, 1917) et surtout celle de César Franck (en *la* majeur, de 1886), tout comme celle de Debussy évoquée par André Germain<sup>2</sup> et de d'Indy mentionnée par G. Cattau<sup>3</sup>, sont toutes des sonates « pour violon et piano » et non l'inverse. Certes, dans les rares et laconiques confidences que Proust fait à ce sujet dans quelques lettres, en particulier à Antoine Bibesco et à Jacques de Lacretelle<sup>4</sup>, on trouve, outre la *Sonate* de Franck (sans que soit précisée sa forme exacte) et une œuvre de Fauré (non pas une sonate d'ailleurs, mais la *Ballade pour piano et orchestre* op. 19), diverses œuvres pour orchestre, essentiellement de Wagner (*Parsifal* et *Lohengrin*) et surtout la première sonate de Saint-Saëns, dont l'écrivain avoue à Jacques de Lacretelle qu'elle a inspiré en partie celle de Vinteuil, et ici Proust parle curieusement de la « sonate pour piano et violon » du maître de *Samson et Dalila* ; il est vrai qu'à diverses occasions il mentionnera également la « sonate pour piano et violon de Fauré ». Doit-on en déduire que l'écrivain n'attachait finalement aucune importance à l'ordre des instruments, que ces erreurs sont dues au style spontané de l'échange épistolaire ou bien encore que la *Sonate pour piano et violon* de Vinteuil, devenue archétype idéal pour Proust, avait fini par se substituer à toutes les autres, jusqu'à en contaminer, dans son esprit, leur intitulé ? Il est évidemment impossible de répondre.

L'interrogation peut pourtant être poursuivie : si l'on se replonge dans la soirée Verdurin durant laquelle Swann retrouve la petite phrase, et avant que ne nous soit révélé le titre de l'œuvre, on y trouve évoquée la première interprétation qui avait permis à l'amant d'Odette de découvrir la sonate :

L'année précédente, dans une soirée, il avait entendu une œuvre musicale exécutée au piano et au violon [...] <sup>5</sup>

Or, non seulement l'auteur de la *Recherche* inverse une fois encore l'ordre des instruments, mais il n'écrit pas simplement « pour piano et violon » : en séparant les

<sup>2</sup> André Germain, *Les Clefs de Marcel Proust*, Paris, éditions Sun, 1953, p. 112.

<sup>3</sup> G. Cattau, « L'Œuvre de Marcel Proust, son orchestration, sa symbolique », *Critique*, mars 1958, p. 191.

<sup>4</sup> Cf. Marcel Proust, *Correspondance*, texte établi par P. Kolb, Paris, Plon, 1986 ; T. XIV (1915), p. 234-236, lettre 114 et T. XVII (1918), p. 193-194, lettre 76.

<sup>5</sup> Marcel Proust, *op.cit.*, p. 172.

instruments par  
hiérarchique de  
cependant pas l  
sans doute une  
dont la première

Et ç'a  
violon  
cherch  
multit  
flots c

On conv  
outre que le qu  
cette vulnérabi  
et par l'oppos  
violon et l'am  
« clapotement  
etc., sans com  
lune. Décidém  
prenant ainsi  
du violon, sug  
du clavier. N  
serait tenté d  
lui qui vient  
Sainte-Clotile  
répondent, j'a

Le mo  
retard voulu  
*Sonate pour*  
l'écrivain (il  
Franck puis  
en 1894 fut  
avait de fort

<sup>6</sup> *Idem*, p. 173.

<sup>7</sup> On ne peut e  
des œuvres et c



instruments par la conjonction « et » et les articles « au », il souligne le caractère hiérarchique de l'énumération et la séparation du piano et du violon. Il ne s'arrête cependant pas là. Quelques lignes plus loin figure la célèbre description de l'œuvre, sans doute une des plus belles pages écrites sur la musique dans toute la littérature et dont la première phrase peut nous être précieuse :

Et ç'avait déjà été un grand plaisir quand, au-dessous de la petite ligne du violon, mince, résistante, dense et directrice, il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune [...] <sup>6</sup>.

On conviendra que la ligne de violon est « résistante, dense et directrice » mais, outre que le qualificatif de « résistante » désigne implicitement sa position défensive, cette vulnérabilité est encore renforcée par le caractère de « petite ligne [...] mince » et par l'opposition flagrante entre les quelques mots choisis pour qualifier le jeu du violon et l'ampleur de ceux qui décrivent l'action du piano, finalement dominante : « clapotement liquide », « masse », « multiforme, indivise, plane et entrechoquée » etc., sans compter l'évocation poétique de la « mauve agitation des flots » au clair de lune. Décidément, il n'est pas totalement injustifié de supposer que Proust a voulu, prenant ainsi le contre-pied des sonates contemporaines qui favorisaient la virtuosité du violon, suggérer une forme nouvelle ou tout au moins souligner le rôle émancipé du clavier. N'accordait-il d'ailleurs pas sa préférence à ce dernier instrument ? On serait tenté de le croire ; toujours dans la lettre à Jacques de Lacretelle, c'est encore lui qui vient en tête lorsque Proust évoque les rapports de Vinteuil avec le maître de Sainte-Clotilde : « quand le piano et le violon gémissent comme deux oiseaux qui se répendent, j'ai pensé à la sonate de Franck [...] ».

Le moment est peut-être venu de rappeler (et l'on ne nous en voudra pas de ce retard voulu) qu'il existait bien à l'époque de Proust une (et semble-t-il une seule<sup>7</sup>) *Sonate pour piano et violon*, celle de Guillaume Lekeu. Quasiment contemporain de l'écrivain (il était né à Verviers en 1870), le belge Guillaume Lekeu, élève de César Franck puis de Vincent d'Indy, ne pouvait être inconnu de Proust. Sa mort prématurée en 1894 fut un événement abondamment commenté à Paris où le jeune compositeur avait de forts liens (rappelons qu'il vivait en France depuis de nombreuses années).

<sup>6</sup> *Idem*, p. 173.

<sup>7</sup> On ne peut exclure d'en trouver d'autres plus ou moins obscures mais il semble bien que dans le corpus des œuvres et des compositeurs significatifs, la sonate de Lekeu soit bien la seule à posséder cet intitulé.

Malgré son très jeune âge, Lekeu laissait une œuvre déjà conséquente et plusieurs chefs-d'œuvre, parmi lesquels la *Sonate pour piano et violon en sol majeur* commandée par Eugène Ysaye et créée triomphalement en 1893 aux XX à Bruxelles. Les amitiés parisiennes de Lekeu étaient nombreuses et le cercle de ses amis les plus proches, qui organisa en 1894 un concert à sa mémoire à la Salle d'Harcourt et supervisa l'édition posthume de certaines de ses œuvres (dont la *Sonate*), se composait de personnalités non négligeables de la vie culturelle du moment<sup>8</sup> ; outre Vincent d'Indy et Ysaye, le philosophe Gabriel Séailles, le peintre Carlos Schwabe (dont l'affiche pour l'*Audition d'œuvres de Guillaume Lekeu* apparut alors sur les murs de Paris et auquel on doit également le frontispice des œuvres posthumes), on trouve parmi eux Paul Desjardins dont on sait la proximité avec Proust qui entretenait d'étroites relations amicales avec son frère, Abel Desjardins, et qui suivit les efforts de *L'Union pour l'action morale* (créée par Paul Desjardins) en particulier au moment de l'affaire Dreyfus<sup>9</sup>. Il est ainsi difficile de douter que l'écrivain ait eu connaissance de la mort soudaine de Lekeu (qu'il avait peut-être même rencontré) et de la qualité de son œuvre, d'autant que la *Sonate*, loin de tomber dans l'oubli, allait connaître une juste célébrité et se maintenir sans discontinuer au répertoire grâce à la piété d'Ysaye puis de Jacques Thibaut, musicien bientôt illustre et souvent entendu par Proust. L'intérêt du grand violoniste français pour Lekeu doit d'ailleurs être souligné : ainsi possédera-t-il, après Ysaye qui en était le dédicataire, le manuscrit de la *Sonate pour piano et violon*.

Le but de cet article n'est certes pas, ce qui serait d'un intérêt limité, de proposer la *Sonate* de Lekeu comme autre modèle pour celle de Vinteuil, mais comment écarter cette possibilité lorsqu'on lit les phrases éloquentes avec lesquelles le narrateur décrit dans *Le Temps retrouvé* la genèse subtile de son « imagination » :

Le littérateur envie le peintre, il aimerait prendre des croquis, des notes, il est perdu s'il le fait. Mais quand il écrit, il n'est pas un geste de ses personnages, un tic, un accent, qui n'ait été apporté à son inspiration par sa mémoire, il n'est pas un nom de personnage inventé sous lequel il ne puisse mettre soixante noms de personnages vus, dont l'un a posé pour la grimace, l'autre pour le monocle, tel pour la colère, tel pour le mouvement avantageux du bras, etc. Et alors l'écrivain se rend compte que si son rêve

<sup>8</sup> Sur ce cercle cf. notre étude « Guillaume Lekeu et Carlos Schwabe : Une haute confraternité artistique », *Revue de musicologie*, 1988, T. 74, n° 1, p. 53-68.

<sup>9</sup> Sur Paul Desjardins et les liens de *L'Union pour l'action morale* avec le monde artistique, voir notre article, « *L'Enfance de Sainte-Geneviève* : une affiche de Puvis de Chavannes au service de l'Union pour l'action morale », *Revue de l'art*, 1995, n° 109, p. 63-74.

d'être un  
volontaire,  
aussi, a fait

Ne peut-on a  
entendre lui-même  
etc. »<sup>11</sup> ?

Que l'œuvre  
singularité (œuvre  
forme, par la généra  
et aussi sa dispariti  
Dans ce roman « ou  
personnage "à clefs  
même, l'alchimie  
ingrédients imprévu  
moins l'idée, toujou

D'ailleurs,  
faites d'in  
bien des é  
seule églic  
que Franç  
tant de mo

Sans exclure  
pu compter parmi  
métamorphosés da  
plus intéressant de  
et du compositeur  
révélateur. On le s  
dirigent dans la m

<sup>10</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. 1, p. 100.

<sup>11</sup> « [...] te dire que la  
toutes les œuvres (parf  
d'une sonate pour pian  
dessus d'elle est dans  
mouvements espacés l  
"facilité" [...] » Marce

<sup>12</sup> *Le Temps retrouvé*,  
<sup>13</sup> *Idem*, p. 2391.



d'être un peintre n'était pas réalisable d'une manière consciente et volontaire, il se trouve pourtant avoir été réalisé et que l'écrivain, lui aussi, a fait son carnet de croquis sans le savoir<sup>10</sup>.

Ne peut-on appliquer cette idée à l'œuvre de Vinteuil dont Proust laisse entendre lui-même à Antoine Bibesco l'étendue des sources par des « etc. etc. etc. »<sup>11</sup> ?

Que l'œuvre de Lekeu, par le caractère spécial de son intitulé et par sa singularité (œuvre plus emblématiquement « avancée » que celle de Franck par sa forme, par la génération à laquelle appartenait l'auteur, par la précocité de ce dernier et aussi sa disparition brutale), ait pu frapper l'esprit de Proust ne saurait être exclu. Dans ce roman « où il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif, ou il n'y a pas un seul personnage "à clefs", où tout a été inventé<sup>12</sup> » ainsi que l'affirme le narrateur lui-même, l'alchimie créatrice n'est-elle pas pourtant une « cuisine » complexe aux ingrédients imprévus ou secrets, manipulations dont Proust donne sinon la recette, du moins l'idée, toujours dans le *Temps retrouvé* ? :

D'ailleurs, comme les individualités (humaines ou non) sont dans le livre faites d'impressions nombreuses qui, prises de bien des jeunes filles, de bien des églises, de bien des sonates, servent à faire une seule sonate, une seule église, une seule jeune fille, ne ferais-je pas mon livre de la façon que Françoise faisait ce bœuf mode, apprécié de M. de Norpois, et dont tant de morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissaient la gelée<sup>13</sup> ?

Sans exclure donc totalement que la *Sonate pour piano et violon* de Lekeu ait pu compter parmi les « morceaux » de mémoire retenus consciemment ou non puis métamorphosés dans le creuset créatif de l'alchimie proustienne, il semble toutefois plus intéressant de souligner un certain parallélisme dans les motivations de l'écrivain et du compositeur, parallélisme qui, pour être symbolique, n'en n'est que plus révélateur. On le sait bien : les lignes parallèles ne se rejoignent jamais, mais elles se dirigent dans la même direction.

<sup>10</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé*, op. cit. p. 2288.

<sup>11</sup> « [...] te dire que la Sonate de Vinteuil n'est pas celle de Franck. [...] Je te dirai l'exemplaire en main, toutes les œuvres (parfois médiocres) qui ont "posé" pour ma sonate. Ainsi la "petite phrase" est une phrase d'une sonate pour piano et violon de Saint-Saëns que je te chanterai (tremble !) l'agitation des trémolos au-dessus d'elle est dans un Prélude de Wagner, son début gémissant et alterné est de la sonate de Franck, ses mouvements espacés Ballade de Fauré etc. etc. et les gens croient que tout cela s'écrit au hasard, par "facilité" [...] » Marcel Proust, *Correspondance*, op. cit.

<sup>12</sup> *Le Temps retrouvé*, p. 2246.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 2391.

S'il peut légitimement subsister un doute quant aux intentions de Proust à propos de l'intitulé de la *Sonate*, ce n'est guère le cas chez Lekeu. Luc Verdebout, spécialiste du compositeur belge, affirme volontiers que l'inversion des instruments était pour le jeune Lekeu totalement intentionnelle. La *Correspondance* de l'auteur de la *Sonate pour piano et violon*, qui témoigne d'une intelligence supérieure et d'une rare faculté de conceptualisation, confirme implicitement cette volonté<sup>14</sup>. A propos du genre sonate comme du quatuor avec piano (forme de l'œuvre ultime à laquelle il travaillait lorsqu'il fut emporté par la typhoïde), Lekeu mentionne clairement la nécessité d'une conception d'ensemble et d'un équilibre instrumental qui rompent avec la tradition d'une ligne dominante et d'un accompagnement. Or cette volonté d'abolir la hiérarchie des instruments n'est pas seulement une question formelle ; elle s'inscrit dans une évolution, où la virtuosité et l'éloquence d'un discours mélodique doivent céder le pas à une rhétorique plus équilibrée, puis à une "somme" indiscernable, cette fusion des couleurs propice à une inspiration plus libre et dégagée des contraintes.

Grand admirateur, comme Proust, des derniers quatuors de Beethoven, Lekeu tendait vers cet idéal d'une musique pure, susceptible de dépasser la culture héritée des formes traditionnelles pour atteindre à l'expression du sentiment intime, conception caractéristique du mouvement symboliste auquel le jeune homme était intimement lié.

Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres<sup>15</sup>.

Sans doute Lekeu eût-il souscrit à cette vision de Proust. Pour le jeune compositeur, l'inversion en apparence anodine des instruments de la sonate figurait bien le refus du modèle académique et de l'illustration musicale, le choix d'une certaine abstraction, seule propice à l'expression d'un idéal. Ne retrouve-t-on pas cette tendance dans la sonate de Vinteuil et aussi dans le personnage du compositeur lui-même dont Georges Piroué a judicieusement remarqué la singularité parmi les artistes de la *Recherche*. « Vinteuil ne quitte pas les hauteurs », écrit-il « ce que nous

<sup>14</sup> Guillaume Lekeu, *Correspondance*, publiée par Luc Verdebout, Liège, Mardaga, 1993.

<sup>15</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit. p. 2273.

savons de se  
nébuleux, ni  
du composi  
roman, il aj  
l'égal ou le  
combinaison  
soirée Verdu

Il n'es

l'art dans ce  
son œuvre,  
Comment l  
excellence s  
éloigner des  
propice à le  
nouveau fi  
supérieur,  
l'intérêt de  
tous bouqu  
instrumenta

Que

Vinteuil et  
surprendra  
ne pouvait

<sup>16</sup> Georges P

<sup>17</sup> Stéphane  
Gallimard, I  
et suave, l'a

<sup>18</sup> Longtemp  
Le Chant du



savons de son existence s'est dérobé dans un royaume reculé, perdu puis retrouvé, nébuleux, ni très précis, ni même très sûr [...] » et, soulignant la dimension supérieure du compositeur par rapport aux autres artistes contemporains qui figurent dans le roman, il ajoute : « Il est à lui-même sa propre transfiguration [...] beaucoup plus l'égal ou le pendant symétrique de Vermeer qu'un artiste discuté et discutable dans la combinaison Elstir-Bergotte. C'est bien comme tel qu'il apparaît dans l'épisode de la soirée Verdurin, message de l'au-delà<sup>16</sup> [...] ».

Il n'est pas douteux que Proust ait choisi Vinteuil pour incarner l'idée même de l'art dans ce qu'il a de plus impérieux et de supérieur. Le personnage s'efface derrière son œuvre, qui, pour l'auteur de la *Recherche*, comme on le sait, représente la vie. Comment l'écrivain aurait-il pu suggérer cette sacralité de l'œuvre d'art par excellence s'il n'avait eu l'idée d'abstraire Vinteuil et ses œuvres de la réalité, de les éloigner des modèles trop évidents, de les nimber, en quelque sorte, d'une étrangeté propice à leur exemplarité ? Comme chez Guillaume Lekeu, dont le choix d'un titre nouveau figurait symboliquement une démarche nouvelle et la quête d'un art supérieur, ne peut-on suggérer que cette même inversion présentait pour Proust l'intérêt de désigner une sonate qui, à l'instar de la fleur mallarméenne, « absente de tous bouquets »<sup>17</sup>, pour être *La Sonate*, devait n'en être aucune ? Ici, le « désordre instrumental » serait donc bien une des conditions de l'idéalité.

Que le jeune compositeur français Régis Campo s'inspire aujourd'hui de Vinteuil et signe une œuvre intitulée *Longtemps, je...* pour « violon et piano »<sup>18</sup> ne surprendra pas : la « redescente » de la sonate idéale de Vinteuil dans la sphère du réel ne pouvait que s'accompagner de ce retour à l'ordre traditionnel des instruments...

Jean-David JUMEAU-LAFOND

<sup>16</sup> Georges Piroué, *Proust et la musique du devenir*, Paris, Denoël, 1960, p. 88.

<sup>17</sup> Stéphane Mallarmé, « Avant-dire » au *Traité du Verbe* de René Ghil, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1945, T. I, p. 857. Rappelons que c'est « musicalement » que « se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets ».

<sup>18</sup> *Longtemps, je...* « pour violon et piano » de Régis Campo, né en 1968, a été publié en 1995 aux éditions Le Chant du monde.