

« LADY D'ARBANVILLE » DANS *LE CÔTÉ DE
GUERMANTES* DE CHRISTOPHE HONORÉ
DE LA SACRALISATION À LA DÉSILLUSION
ONDINE PLESANU

Le Côté de Guermantes, troisième tome du roman *À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust, mis en scène par Christophe Honoré¹, s'ouvre sur « Lady d'Arbanville ». Cette chanson est vue comme « [le] tube majeur, [le] grand classique »² de Cat Stevens³. Dans le spectacle d'Honoré, ce tube annonce l'entrée en scène de la duchesse de Guermantes que joue Elsa Lepoivre. Il est chanté à la guitare par le comédien Stéphane Varupenne, interprétant le narrateur. Le fait d'avoir confié cette partie musicale à Varupenne peut être perçu comme un choix attendu au vu de sa solide pratique musicale de trombone et guitare au Conservatoire à rayonnement régional de Lille⁴. En revanche, ce qui est plus singulier, c'est le choix de ce tube britannique au sein de la représentation scénique d'une œuvre canonique française. Le tube fait effectivement « irrup-

¹ *Le Côté de Guermantes*, mis en scène par Christophe Honoré, a été créé le 30 septembre 2020 au Théâtre Marigny pour la troupe de la Comédie-Française. Le spectacle a été repris à la Comédie-Française, salle Richelieu, du 25 février au 14 mai 2023. Notre analyse porte sur cette reprise.

² Olivier NUC, « Cat Stevens : "Il fallait que je revienne" », *Le Figaro*, 15 avril 2011.

³ Le tube « Lady d'Arbanville » est issu de l'album *Mona Bone Jakon*, paru le 24 avril 1970 et produit par la société d'édition musicale Island Records (voir le [site officiel de Cat Stevens](#)).

⁴ Voir la présentation de Stéphane Varupenne sur le [site de la Comédie-Française](#).

tion » sur scène, selon l'acception figurée du terme mentionnée dans le *Trésor de la Langue Française* : « pénétration inattendue d'un art, d'une discipline, d'une activité à l'intérieur d'une autre activité, d'une autre discipline »⁵. « Lady d'Arbanville » reviendra d'ailleurs une seconde fois, sous une autre forme, enregistrée, pour désigner la duchesse dorénavant déchu.

Tout d'abord, il faut resituer « Lady d'Arbanville » dans le parcours artistique de Christophe Honoré pour qui les chansons ont toujours été un moyen d'expression privilégié. Plus précisément, ce sont les chansons pop qui ont attiré Honoré dès sa jeunesse dans les années 1990 à Rennes, comme il l'a expliqué dans un entretien à Bruno Blanckeman :

c'est une question d'esthétique [...], [...] j'ai très vite choisi [le camp] de la pop anglaise contre le rock américain, contre le rap aussi, parce qu'il y avait là-dedans une espèce de mélange de mélancolie et de légèreté, une espèce d'élégance un peu sucrée qui me plaisait et s'accordait bien à d'autres goûts que je pouvais avoir d'un point de vue littéraire ou cinématographique⁶.

Ce raffinement presque mièvre qui attire Honoré dans la pop se retrouve justement dans la chanson « Lady d'Arbanville ». En outre, cette chanson, reprise par Dalida en 1970, est une référence largement partagée par le public français et ce choix reflète de ce fait le traitement récurrent que réserve Honoré aux chansons, en tant que cinéaste et romancier :

Si j'utilise beaucoup de chansons ou de reprises, c'est que, comme beaucoup d'écrivains ou de cinéastes de ma génération, on travaille avec l'idée de la culture populaire. [...] Il me semble plus intéressant de citer une chanson que Racine, comme on le faisait peut-être plus facilement à l'époque de Gide. Cet effet de citation a toujours existé dans le roman français : en allant le puiser dans la chanson française, on se dit qu'il va être plus immédiatement partagé⁷.

Dans le travail artistique de Christophe Honoré, « Lady d'Arbanville » succède ainsi à d'autres tubes tels que « Cambodia » de Kim Wilde⁸ dans le film *Dans Paris*⁹, « Amoureux solitaires » de

⁵ Art. « *Irruption* », CNRTL [en ligne].

⁶ Bruno BLANCKEMAN et Christophe HONORÉ, « *Bruno Blanckeman s'entretient avec Christophe Honoré* », *Revue critique de fiction française contemporaine*, 5 | 2012, mis en ligne le 15 décembre 2012.

⁷ *Ibid.*

⁸ « Cambodia » est issu du deuxième album de Kim Wilde, *Select*, sorti en 1981.

Lio¹⁰ dans *Les Chansons d'amour*¹¹, « I go to sleep »¹² dans *Les Bien-aimés*¹³ et plus récemment, « Les gens qui doutent » d'Anne Sylvestre dans *Plaire, aimer et courir vite*¹⁴. Par sa notoriété et son « élégance un peu sucrée »¹⁵, la chanson de Cat Stevens s'inscrit donc pleinement dans le geste créateur d'Honoré. Mais si l'usage de la chanson par l'artiste a déjà été régulièrement commenté dans le domaine du cinéma¹⁶, c'est moins le cas pour le théâtre où ses effets diffèrent du fait de la présence en chair et en os des acteurs. D'où l'intérêt d'étudier les surgissements du tube dans *Le Côté de Guermantes* monté par Honoré.

L'objet du présent article est de voir comment « Lady d'Arbanville », tout en retraçant le caractère indissociable du passé du récit et du présent de la narration, jalonne par ses deux occurrences la trajectoire de la duchesse depuis l'amour qu'elle inspire au narrateur, jusqu'au ridicule qu'elle revêt, différemment, pour le narrateur et le public. Suivant le *Trésor de la Langue Française*, la notion de « ridicule » désignera aussi bien la présence devenue « insignifiant[e], dérisoire »¹⁷ de la duchesse pour le narrateur que l'exhibition de l'aristocrate, au comportement « de nature à provoquer involontairement le rire, la moquerie, la dérision »¹⁸ du point de vue du spectateur. Le tube « Lady d'Arbanville » sera d'abord étudié comme un « ver d'oreille »¹⁹

⁹ Christophe HONORÉ (réal.), *Dans Paris*, prod. Gemini Films, couleur, 92 min., 2006.

¹⁰ En tête des ventes en France pendant six semaines dès sa sortie en 1980, « Amoureux solitaires » de Lio est une adaptation de « Lonely Lovers » issu de l'album des Stinky Toys, sorti en 1977.

¹¹ Christophe HONORÉ (réal.), *Les Chansons d'amour*, prod. Alfama Films, Flach Films, couleur, 100 min., 2007.

¹² « I go to sleep », chantée par Anika (2010), est la chanson de clausule du film *Les Bien-aimés*, reprise de la célèbre ballade rock du groupe The Pretenders, sortie en 1981.

¹³ Christophe HONORÉ (réal.), *Les Bien-aimés*, prod. Why Not Productions, couleur, 139 min., 2011.

¹⁴ Christophe HONORÉ (réal.), *Plaire, aimer et courir vite*, prod. Les Films Pelléas, couleur, 132 min., 2018.

¹⁵ Bruno BLANCKEMAN et Christophe HONORÉ, « Bruno Blanckeman s'entretient avec Christophe Honoré », art. cité.

¹⁶ Voir par exemple : Joël JULY, « La chanson en clausule chez Christophe Honoré », 2015. L'article provient d'une communication dans le cadre de la journée d'études « Du multiple au singulier ou l'invention d'une écriture. Hybridation des formes artistiques dans l'œuvre de Christophe Honoré » (coord. Catherine Douzou et Valérie Vignaux), Université de Tours, 20 février 2015.

¹⁷ Art. « Ridicule », CNRTL [en ligne].

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Peter SZENDY, *Tubes. La philosophie dans le juke-box*, Paris, Minituit, 2008.

extériorisé sur scène pour encenser la duchesse. Mis en relation avec d'autres tubes du spectacle, il sera ensuite analysé comme un moyen de représenter des rapports de force entre aristocratie et bourgeoisie. Enfin, l'analyse s'arrêtera sur la reprise de « Lady d'Arbanville » en tant que stratégie scénique pour marquer la désacralisation de la duchesse.

Deux notions se croiseront dans l'article : celle du « tube », terme argotique inventé par Boris Vian en 1950, comme le souligne Peter Szendy dans *Tubes. La philosophie dans le juke-box*²⁰, et celle du « hit », théorisé par Agnès Gayraud dans son ouvrage *Dialectique de la pop*²¹. Benoît Carretier rappelle dans *Libération* que la notion de tube a été forgée par Vian à partir du constat que « les paroles des succès étaient creuses comme des tubes »²², tandis que le *hit* selon Gayraud « n'est pas l'œuvre : c'est le fonctionnement esthétique de l'œuvre »²³. Gayraud précise ainsi que « dans l'art musical pop, le *hit* tient lieu de Graal esthétique »²⁴ puisqu'il illustre la « réconciliation de l'art et du plébiscite »²⁵. Néanmoins, le succès n'est plus un trait définitoire de la musique pop selon Gayraud²⁶. Suivant ses théorisations, cet article envisagera la chanson « Lady d'Arbanville » en tant que musique populaire, mais surtout en tant que *hit*. Ce *hit* sera ainsi mis en parallèle avec les auras respectives de la duchesse.

LE RAYONNEMENT DU TUBE

« Lady d'Arbanville », *ver d'oreille du narrateur*

Le spectacle d'Honoré commence par l'entrée en scène de Stéphane Varupenne qui se saisit d'une guitare électrique et se met à chanter « Lady d'Arbanville » au micro, côté cour.

*My Lady d'Arbanville,
why do you sleep so still?
I'll wake you tomorrow*

Ma dame d'Arbanville,
pourquoi dors-tu si calmement ?
Je te réveillerai demain

²⁰ *Ibid.*, p. 17.

²¹ Agnès GAYRAUD, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte/Cité de la musique-Philharmonie de Paris, coll. La rue musicale. Culture sonore, 2018.

²² Benoît CARRETIER, « Tube », *Libération*, 23 oct. 2015.

²³ Agnès GAYRAUD, *Dialectique de la pop, op. cit.*, p. 303.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 11.

<i>and you will be my fill,</i>	et tu me combleras,
<i>yes, you will be my fill.</i>	oui, tu me combleras.
<i>My Lady d'Arbanville,</i>	Ma dame d'Arbanville,
<i>why does it grieve me so?</i>	pourquoi cela me fait-il tant de peine ?
<i>But your heart seems so silent</i>	Mais ton cœur semble si silencieux
<i>Why do you breathe so low,</i>	Pourquoi ton souffle est-il si faible,
<i>why do you breathe so low²⁷?</i>	pourquoi ton souffle est-il si faible ²⁸ ?

Cet air connu interpelle le public autant qu'il émeut le comédien lui-même, notamment grâce aux *lyrics*, juste assez clairs et évocateurs pour que chaque spectateur puisse se projeter dans l'histoire puisqu'ils évoquent une femme aimée devenue indifférente à celui qui l'aime sans expliciter les causes de ce désamour. Les paroles de la chanson deviennent en outre de plus en plus funèbres, puisque le deuil des amours définites déteint sur la femme aimée qui devient comme morte : ses lèvres sont gelées (« *Your lips feel like winter* ») – et sa peau est devenue blanche comme neige (« *Your skin has turned to white* »). Par l'ambiguïté des paroles, la puissance intrinsèquement mélancolique du tube est accentuée.

Ainsi, chaque auditeur peut relier les *lyrics* à ses propres souvenirs. En exposant une thématique banale (une histoire d'amour), tout en préservant une part de secret, ces *lyrics* font du tube « le porteur ou le dépositaire de nos passions à nulle autre pareilles, tout en s'inscrivant dans la circulation d'un échange général des clichés »²⁹, pour citer Peter Szendy. « Hymne intime »³⁰ des spectateurs, pour reprendre encore Szendy, « Lady d'Arbanville » concrétise la volonté qu'avait Proust de faire ressortir la banalité du moi, comme l'explique Matthieu Vernet :

Proust s'est intéressé [...] au moi dans sa banalité ; et ce moi est précisément celui de tout le monde. Ce que Proust nous dit de l'autre, c'est à travers le « moi » de son héros, dans l'intimité d'un individu pris dans un processus d'individuation, que nous le percevons. « Je », c'est « nous »³¹.

²⁷ VOIR [le site officiel de Cat Stevens](#).

²⁸ Nous traduisons, comme pour les *lyrics* suivants.

²⁹ Peter SZENDY, *Tubes, op. cit.*, p. 13.

³⁰ *Ibid.*, p. 74.

³¹ Matthieu VERNET, « Comment lire Proust en 2013 ? », *Acta fabula*, dossier critique n° 26 « *Let's Proust again!* », vol. 14, n° 2, février 2013.

La chanson, accompagnée par l'irruption de la duchesse de Guermantes depuis le lointain, est directement reliée au personnage d'Oriane.

Le tube apparaît donc sur scène comme un ver d'oreille, terme francisé provenant de l'allemand « *Ohr-wurm* »³² qui signifie : « “Démangeaison musicale” du cerveau »³³. Ce phénomène renvoie aux mélodies entêtantes qui nous arrivent de manière involontaire et dont on ne peut plus se débarrasser. Andréane McNally-Gagnon – neuropsychologue ayant consacré une thèse à ce sujet³⁴ – explique ainsi le mode de fonctionnement du ver d'oreille :

il peut s'agir d'un fragment d'une mélodie que vous avez entendue plus tôt dans la journée, ou encore d'une association musicale provoquée par une image, une sensation, une odeur. Une madeleine de Proust auditive en quelque sorte³⁵.

Cette métaphore de la « madeleine de Proust », soulignant la dimension synesthésique du phénomène de mémoire involontaire, laisse supposer que le narrateur aurait imaginé la duchesse avant d'entendre la chanson de Cat Stevens dans sa tête et de la partager avec le public en donnant corps à l'aristocrate. Sur le plan chronologique, ce rapport entre la musique et le rappel de la duchesse place le public au milieu d'une histoire en cours, puisque le narrateur a eu le temps, hors scène, de nourrir son obsession pour celle qu'il admire avant de la célébrer. Le metteur en scène a ainsi souhaité, non pas « composer », mais « générer » une atmosphère³⁶, dès le début de la représentation théâtrale en sollicitant l'attention du spectateur.

³² Vadim PROKHOROV, « Can Get It Out Of My Head », *The Guardian*, 22 juin 2006 ; nous reprenons la traduction française dans *Courrier International*, n° 825, 24-30 août 2006 : « Cette musique qui nous trotte dans la tête ».

³³ *Ibid.*

³⁴ Andréane MCNALLY-GAGNON, *Imagerie Musicale Involontaire, Caractéristiques phénoménologiques et mnésiques*, thèse en neuropsychologie, sous la direction de Sylvie Hébert et Isabelle Peretz, soutenue à l'Université de Montréal et Université McGill, 2015.

³⁵ Andréane MCNALLY-GAGNON, dans l'émission de Suzana Cubic, « Apprendre la musique » : « Quand une mélodie nous obsède : qu'est-ce qu'un ver d'oreille ? », *France Culture*, 15 déc. 2021. Notre transcription.

³⁶ Sur cette distinction entre « composer » et « générer » l'atmosphère, voir George HOME-COOK, « Théorie des atmosphères », dans Jean-Marc LARRUE et Marie-Madeleine MERVANT-ROUX (dir.), *Le Son du théâtre XIXe-XXIe siècle*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 201-210.

« *Lady d'Arbanville* », comme un air de désir dans la salle

Comme l'affirme Sandrine Le Pors, la chanson au théâtre a pour effet de stimuler la présence du spectateur en lui faisant expérimenter une temporalité alternative :

En insérant une turbulence dans l'ordre du discours, la chanson fait porter l'accent sur les péripéties de l'énonciation et non pas exclusivement sur les seules péripéties dramatiques. Si la chanson est en rapport avec le rythme, elle est également affaire de temps. [...] Elle déconstruit la linéarité du discours comme celle de la fable et propose une temporalité alternative. Mais aussi, elle vivifie la présence du spectateur et permet à ce dernier d'autonomiser son rapport au temps, manière de le réintroduire au cœur de l'évènement théâtral³⁷.

Ainsi, la chanson doit être entendue dans son rapport au temps et à l'énonciation, d'autant plus lorsque son statut est celui du *hit*. Dans notre cas, la musique est « empathique » au sens que Michel Chion donne à ce terme dans *Le Son au cinéma*³⁸ car Christophe Honoré l'a rendue exceptionnelle en valorisant à la fois son mode de production (par le biais du *live*) et sa situation d'écoute, avec un choix d'emplacement stratégique au sein du spectacle, permettant de concentrer toute l'attention du spectateur. Chez Honoré, le tube « Lady d'Arbanville », étroitement lié à la *fabula*, est tout sauf un fond sonore (une musique qui serait là sans être là). Afin que le public se concentre sur le tube, la chanson est d'ailleurs précédée ici d'une transition sonore, puisque l'on passe du bruit de la salle au silence qui accompagne le noir inaugural du spectacle. Or cette absence de son intermédiaire n'est pas anodine d'après George Home-Cook : « le retrait du bruit (dans tous ses sens) est remplacé par un phénomène plus fort, une focalisation de l'attention, une atmosphère, que l'on décrit à tort comme un silence. »³⁹

Non seulement la chanson « Lady d'Arbanville » « vivifie » la présence du spectateur, mais elle participe aussi d'une atmosphère de désir où le spectateur se plaît à écouter le supposé silence

³⁷ Sandrine LE PORS, « Le texte théâtral contemporain et la chanson », dans Guy FREIXE et Bertrand POROT (dir.), *Les Interactions entre musique et théâtre*, Montpellier, L'Entretiens, coll. Les points dans les poches, 2011, p. 173-174.

³⁸ Michel CHION, *Le Son au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1985.

³⁹ Alison ODDEY, *Re-framing the Theatrical: Interdisciplinary Landscapes in Performance*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2007, p. 195

s'installant dans la salle à mesure que commence cette chanson. Comme en témoigne Home-Cook :

le fait de *ressentir* une atmosphère [...] consiste à trouver sa place dans [un] environnement [particulier]. Les atmosphères ne naissent pas *ex-nihilo*, elles sont des phénomènes d'entre-deux qui résident dans les marges de notre sphère attentionnelle et [...] ne peuvent se concevoir pleinement que par, à travers et *dans* des actes d'attention. Si le son, la scénographie, le décor et l'éclairage fournissent le stimulus initial de la manifestation d'un certain type d'atmosphère, les atmosphères sont générées, maintenues et transformées par des actes intersubjectifs de « dynamique d'attention corporéisée »⁴⁰.

Les spectateurs, en étant attentifs les uns aux autres, interagissent entre eux, mais aussi avec la scénographie pour générer une atmosphère. Ainsi, le spectateur est « *dans* le son », et non pas passif – nuance pointée par Noémie Fargier dans sa thèse *Expériences sonores et intersubjectivité dans le spectacle vivant contemporain. L'inter[o]ralité, entre désir et pouvoirs*⁴¹. D'abord surpris d'entendre cette musique dans une mise en scène du *Côté de Guermantes*, le spectateur est curieux d'en savoir plus sur cette fameuse « Lady d'Arbanville » du narrateur.

LA LADY DE GUERMANTES, UNE MUSE ENCENSÉE PAR LE TUBE

« This Magic Moment » en compagnie de Lady d'Arbanville

La Lady d'Arbanville de Cat Stevens renvoie à la mannequin et actrice américaine Patti d'Arbanville⁴². Égérie de son époque, elle partage certaines caractéristiques avec la duchesse de Guermantes : sa beauté, un goût prononcé pour les arts, mais surtout une particule nobiliaire qui la place dans un monde à part vis-à-vis de Cat Stevens, tout comme la duchesse appartient à une caste qui semble lointaine au narrateur. Toutes deux sont des muses. Oriane de Guermantes est ainsi associée par le narrateur à une actrice qu'il attendrait tous les jours à la sortie des artistes, uniquement pour contempler sa démarche si poétique :

⁴⁰ George HOME-COOK, « Théorie des atmosphères », art. cité, p. 209-210.

⁴¹ Noémie FARGIER, *Expériences sonores et intersubjectivité dans le spectacle vivant contemporain. L'inter[o]ralité, entre désir et pouvoirs*, thèse en musique, musicologie et arts de la scène, sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux et de Peter Szendy, soutenue à l'Université Sorbonne Paris Cité, 2018, p. 209.

⁴² Marc TOESCA, « Qui est lady d'Arbanville ? », *France Bleu*, 9 oct. 2018.

Jamais fanatique d'une comédienne qu'il ne connaît pas, allant faire « le pied de grue » devant la sortie des artistes, ne fut ému comme je l'étais, attendant le départ de cette grande dame qui dans sa toilette simple, savait par la grâce de sa marche simple faire de sa promenade matinale [...] tout un poème d'élégance. J'aimais vraiment madame de Guermantes⁴³.

C'est précisément afin d'accentuer ce caractère exceptionnel de la duchesse que Christophe Honoré a placé ses premières apparitions à des moments inattendus du spectacle, jouant ainsi sur l'effet de surprise. La deuxième apparition d'Oriane se fera en effet sous la forme d'une micro-scène d'une minute à peine, sans dialogue, intercalée entre la scène « 1. Marcel »⁴⁴ et « 2. Le Marquis Robert de Saint-Loup »⁴⁵. La duchesse rentre sur scène la première, par une porte côté jardin, suivie de son valet puis de son époux, sur la reprise de « This Magic Moment » par Lou Reed (1995)⁴⁶. Ses gestes semblent empreints d'une temporalité particulière, déréalisée par la lenteur sous l'effet des flashes, comme l'indique une didascalie de la pièce :

*Marcel a installé sur l'électrophone un disque de Lou Reed. On entend This Magic Moment. Noir. Une lumière stroboscopique découpe les mouvements des comédiens sur scène. Le Duc et la Duchesse Basin et Oriane de Guermantes sortent de leur appartement. On a l'impression qu'ils se meuvent au ralenti*⁴⁷.

S'arrêtant devant un miroir pour se recoiffer, la duchesse a des gestes chorégraphiés, comme ceux de son mari, en fonction des *lyrics* du tube. Par exemple, c'est seulement quand le public entendra « This Magic Moment », après la partie instrumentale durant laquelle la duchesse a fait son entrée, que le duc entre lui aussi en scène. Il invite alors son épouse à lui prendre le bras, dans une pause statique, tandis que sa femme écarte les bras en signe de questionnement, observant qu'il a oublié quelque chose. Le duc, se tapant aussitôt le front, réalise qu'il a bel et bien omis de prendre le

⁴³ Christophe HONORÉ, « *Le Côté de Guermantes* d'après Marcel Proust », *L'Avant-scène théâtre*, n° 1484-1485, juin-juillet 2020, p. 26-27.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 23-27.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 27-34.

⁴⁶ La première version de « This Magic Moment » fut enregistrée en 1960 par The Drifters. Le chanteur principal était Ben E. King, le parolier, Doc Pomus, et le compositeur, Mort Shuman. Ce tube est resté dans les *charts* 11 semaines au total. Cette version de Lou Reed fait partie de l'album *Till the Night Is Gone: A Tribute to Doc Pomus*, sorti en 1995 en hommage au parolier.

⁴⁷ Christophe HONORÉ, « *Le Côté de Guermantes* d'après Marcel Proust », *op. cit.*, p. 27.

manteau de son épouse, il fait demi-tour pour réparer son impair et c'est alors qu'il a déserté la scène pour un court instant, que le regard de la duchesse croise celui du narrateur tandis qu'on entend justement ce *lyric* – « *Until I met you* » (« Jusqu'à ce que je te rencontre ») – de la première strophe du tube repris par Lou Reed. S'ensuit la deuxième strophe évoquant l'échange de regards amoureux :

<i>And then it happened</i>	Et puis c'est arrivé
<i>It took me by surprise</i>	Ça m'a pris par surprise
<i>I knew that you felt it too</i>	Je savais que tu ressentais la même chose
<i>I could see it by the look in your eyes</i>	Je pouvais le voir par le regard dans tes yeux

La duchesse s'en va enfin au lointain sur le *lyric* « *Sweeter than wine* » (« Plus sucré que le vin »), et les portes se referment derrière elle quand Lou Reed chante « *Softer than a summer's night* » (« Plus doux qu'une nuit d'été »), alors que Marcel, dos au public, a la main levée vers elle comme pour la retenir. Grâce à une chorégraphie calquée sur les *lyrics* du tube, Honoré a réussi à condenser, en une minute, une histoire d'amour, de la naissance du sentiment amoureux jusqu'à la perte de l'être cher.

C'est d'ailleurs à partir de « *This Magic Moment* », provenant d'un disque en 33 tours, que cette romance a débuté. De fait, c'est au moment où Marcel se lamente de ne pas avoir de génie pour l'écriture qu'il installe le disque sur l'électrophone. Haussant les épaules face public, le narrateur est en proie à la morosité, dont le seul remède semble être le souvenir de la duchesse que la musique lui permet de raviver. Marcel place ainsi délicatement le saphir sur le sillon du disque pour stimuler son imaginaire.

Par le biais du tube de Lou Reed ayant aussi servi à la bande-son du film *Lost Highway* de David Lynch en 1997⁴⁸, et par l'emploi simultané des stroboscopes qui décomposent les images comme sur la pellicule d'un film, Honoré crée une esthétique cinématographique et installe le public dans un univers rock'n'roll qui actualise la duchesse (le rock étant né trente ans après la parution du *Côté de Guermantes*, en 1950 aux États-Unis). La dame se distingue ainsi par son costume masculin-féminin – un tailleur-

⁴⁸ Guillaume GUGUEN, « Vidéo : les chansons de Lou Reed au cinéma », *France 24*, 28 oct. 2013.

pantalon noir, avec un décolleté plongeant, une pochette noire en accessoire et des chaussures à talons – ainsi que par sa coiffure décontractée, cheveux blonds lâchés, qui marquent chez elle un sens aigu de la mode. Par ces partis pris vestimentaires audacieux, Oriane de Guermantes apparaît comme une femme libre, extraordinaire, que le spectateur du XXI^e siècle ne peut qu'admirer. Le metteur en scène crée ainsi une scénographie du désir en écho à une atmosphère du désir créée dès l'ouverture du spectacle grâce au *hit* « Lady d'Arbanville » chanté en *live*.

« *Lady d'Arbanville* », un hit

La musique *live* est un sonore « direct » selon Noémie Fargier, qui envisage ce direct « sous un angle temporel, comme on parle du direct, ou du live, à la radio ou à la télévision, ce direct pouvant être médiatisé »⁴⁹. Or selon Fargier, un sonore direct et non médiatisé est un sonore direct « brut »⁵⁰ ; c'est le cas de « Lady d'Arbanville » lors de sa première occurrence sur scène. Ce tube correspond donc à un son produit dans le *hic et nunc* de la représentation et dont la voix du comédien indiquerait l'éphémère de la représentation théâtrale. C'est ainsi qu'au cours de la deuxième représentation à laquelle je suis allée afin d'affiner mes sensations, j'ai pu être surprise par Stéphane Varupenne qui, malgré son talent, a eu la voix cassée, témoignant d'un accident de la représentation qui illustre de fait le caractère brut de la chanson.

Durant cette interprétation musicale, la duchesse apparaît au plateau dans une allure majestueuse : vêtue d'un manteau de fourrure, chapeau sur la tête, cigarette à la main, elle s'avance en talons aiguilles. Le metteur en scène a donc objectivé cette passion du narrateur en la matérialisant, pour que le public la partage sur le plan sensoriel avec Marcel, par l'ouïe et par la vue. Cette starification de la duchesse s'opère de manière irrationnelle puisqu'on ne connaît pas encore ce personnage à ce stade du spectacle. Un émoi général se crée alors, sans qu'on puisse clairement l'expliquer, conformément au fonctionnement du *hit* décrit dans *Dialectique de la pop* :

Musiciens pop en tous genres et directeurs artistiques de maisons de disque [...] dissertent volontiers ensemble sur cette question : « Pour-

⁴⁹ Noémie FARGIER, *Expériences sonores et intersubjectivité dans le spectacle vivant contemporain...*, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁰ *Ibid.*

quoi un hit est-il un hit ? » La causalité en semble aussi opaque en premier lieu que vaguement explicable après coup. [...] Hasards, caprices de l'époque, choix des maisons de disques : la nécessité du hit se renverse facilement en contingence⁵¹.

L'emploi d'un tel *hit* pour représenter l'engouement qu'inspire la duchesse jusque dans la salle est donc judicieux car tout *hit*, forcément situé dans le temps, est à la fois moderne (il rend compte d'une mode) et superficiel (il est le fruit d'un heureux concours de circonstances). La fragilité du *hit* annonce donc celle de l'amour du narrateur pour la duchesse. Le *hit*, toujours remplacé par un nouveau *hit*, symbolise à la fois l'ascension sociale et l'instabilité de cette ascension, dans un double mouvement contradictoire visible dans la scène mondaine chez Madame de Villeparisis.

LE DÉCLASSEMENT DE L'ARISTOCRATIE : DU HIT À LA MUSIQUE POP MAINSTREAM

*The Zombies à la rencontre de Pina Bausch :
danser au rythme d'une fête mondaine*

Dans la scène 4 du spectacle, le narrateur assiste à une sorte de farandole, formée par les convives de la marquise de Villeparisis, qui s'avance dans le salon. Cette danse, menée par le duc de Guermantes, est en fait la chorégraphie de Pina Bausch *Seasons March*⁵² à laquelle Honoré a associé le tube « Time of the Season » de The Zombies (1968).

Ce *hit* est fort à-propos pour illustrer l'idée d'ascension sociale que cristallise cette scène puisqu'il est lui-même passé par une ascension fulgurante. En effet, Chris White, le chanteur du groupe, a rappelé dans une interview menée par Sylvain Cormier que la chanson « Time of the Season » est d'abord restée inconnue en Angleterre, avant de devenir numéro un quelques mois plus tard seulement, aux États-Unis⁵³. L'association de ce tube à la chorégraphie de Pina Bausch repose sur l'idée de la « saison » ; si les mouvements de la chorégraphie représentent les différentes

⁵¹ *Ibid.*, p. 302.

⁵² Voir, en ligne, [l'extrait du film](#) de Wim Wenders, *Pina*, prod. Neue Road Movies GmbH et Eurowide Film Production, couleur, 106 min, 2011.

⁵³ Sylvain CORMIER, « THE ZOMBIES. Les 50 ans de l'album culte *Odessey & Oracle*. Entretien avec Chris White qui a écrit et composé la majorité des pièces du disque », *Le Devoir*, n° 69, 30 mars 2017, p. 8.

saisons, les *lyrics* de la chanson évoquent quant à eux le temps des amours à savourer avant qu'il passe :

<i>It's the time of the season</i>	C'est le moment de la saison
<i>When the love runs high</i>	où l'amour bat son plein
<i>In this time, give it to me easy</i>	En cette période, laisse-toi faire
<i>And let me try</i>	Et laisse-moi essayer
<i>With pleased hands</i>	avec des mains expertes

[Chorus]	[Chœur]
<i>To take you in the sun to</i>	De t'emmener au soleil et
<i>Promised lands</i>	sur les terres promises
<i>To show you every one</i>	De te faire tout découvrir
<i>It's the time of the season for</i>	C'est le moment de la saison pour
<i>loving</i>	s'aimer

En cette saison, le narrateur est heureux ; souriant, il regarde la ligne serpentine où la marquise de Villeparisis, la comtesse de Marsantes et la duchesse de Guermantes défilent au rythme du tube. Il se décidera *in fine* à intégrer la *Seasons March* en reproduisant les mouvements des habituées du salon, de manière synchronisée.

Avec cette danse de groupe, Christophe Honoré a tenu à instaurer un semblant d'horizontalité, une hiérarchie où bourgeois et aristocrates seraient à peu près au même niveau. En effet, cette chorégraphie porte en elle la trace d'une rupture entre la culture artistique dominante et la culture artistique moderne, Pina Bausch étant justement célèbre pour avoir cassé les codes du ballet classique⁵⁴ et pour avoir créé une forme de danse-théâtre. Cette danse fait donc écho au rapport de force que met en scène Proust entre les Guermantes, aristocrates, représentants d'un monde ancien, et le monde bourgeois qui émerge. Par le biais de la référence à Pina Bausch, Honoré établit également un rapport de connivence entre la scène et la salle : le spectateur peut-être plus habitué à aller au

⁵⁴ Voir la présentation de Marion Cito, feu la costumière de Pina Bausch, sur [le site du Tanztheater Wuppertal](#) : « Le Tanztheater ne veut pas présenter ses interprètes comme des danseurs (en juste corps et en chaussons de ballet par exemple) mais comme des personnes ordinaires. Ils portent des robes et des costumes simples, des talons aiguilles ou des chaussures de ville, mais aussi des robes de soirée éblouissantes. [...] Les costumes montrent comment les hommes et les femmes se rencontrent dans leur enveloppe sociale en se cachant ou en se dévoilant. L'habit fait le moine. »

théâtre reconnaît la chorégraphie, tandis que le spectateur moins habitué peut suivre aisément l'enchaînement des mouvements (assez simple à retenir) pour avoir l'impression d'être convié à la fête lui aussi. Toutefois, si cette danse véhicule au plateau l'idée que bourgeois et aristocrates peuvent coexister, sa forme illustre malgré tout une certaine distance entre les invités.

Durant la *Seasons March*, chaque membre de la danse garde une distance physique avec les autres, si bien que l'un d'entre eux peut partir ou joindre la file sans influencer sur l'équilibre de la chorégraphie. L'union entre convives (et entre classes sociales) apparaît donc toute relative et sera d'ailleurs démentie au fil de la scène, notamment par la duchesse de Guermantes. En effet, Oriane, se référant à l'Affaire Dreyfus, déclarera qu'il est « insupportable que, sous prétexte qu'elles sont bien pensantes, qu'elles n'achètent rien aux marchands juifs ou qu'elles ont “Mort aux Juifs” écrit sur leur ombrelle, une quantité de dames Durand ou Dubois, que nous n'aurions jamais connues, nous soient imposées »⁵⁵. Cette phrase, d'une condescendance extrême, est symptomatique d'une crainte de voir le déclin de l'aristocratie au profit de la bourgeoisie, un déclin annoncé par la reprise de « Lady d'Arbanville ». Le tube de Cat Stevens délaissera ainsi son statut prestigieux de *hit* pour n'être plus qu'une musique quelconque.

« *Lady d'Arbanville* », une musique pop « mainstream »

Le tube « Lady d'Arbanville » perd de sa superbe à sa reprise sur scène, à la fin d'une soirée chez la duchesse de Guermantes à laquelle s'est rendu le narrateur pour satisfaire l'aristocrate qui s'interrogeait : « Pourquoi ne venez-vous jamais me voir ? »⁵⁶ Ce passage, situé dans le roman au chapitre II du *Côté de Guermantes II*, prend place entre la mort de la grand-mère du narrateur et le tête-à-tête de Marcel avec le baron de Charlus dans son appartement. À l'issue de cette soirée, le narrateur est très déçu par ce qu'il a pu observer. Lorsqu'il demeure seul avec Oriane, il s'en éloigne pour se mettre en avant-scène côté jardin, tandis qu'elle danse, euphorique, sur « Lady d'Arbanville », au milieu du plateau, dans sa robe dorée métallique dont la matière prend la lumière et attire tous les regards,

⁵⁵ Christophe HONORÉ, « *Le Côté de Guermantes* d'après Marcel Proust », *op. cit.*, p. 47.

⁵⁶ Voir Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes*, préface de Thierry Laget, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, [1988] 2021, p. 518.

sans même noter la déconvenue de son convive. Le mode de production de la musique perd son caractère unique, les mots ne sont plus vécus intimement par le narrateur car c'est à présent la voix de Cat Stevens, fixée sur un support, qu'on entend. Le *hit* est devenu une musique populaire enregistrée comme tant d'autres, *mainstream*.

« Lady d'Arbanville » ne ravit plus que la duchesse qui se met à danser de façon ridicule. Dans le texte du spectacle, une didascalie mentionne ainsi, sur un ton piquant, la danse navrante d'Oriane :

*Oriane danse mal ; elle danse trop. Elle est sans grâce. Elle tape dans ses mains à contretemps, claque des doigts. Elle danse comme Nadine Morano danserait à un congrès de l'UMP s'apercevant qu'elle est filmée. Marcel la regarde avec un sourire gêné. Il ne l'aime plus*⁵⁷.

Cette absence d'oreille musicale, redoublée par une corporalité outrancière, provoque le rire du public. Par sa situation de non écoute, la musique devient « anempathique » car elle n'est pas en accord avec le drame de la désillusion que vit le narrateur, ce qui rend cette déception d'autant plus forte émotionnellement du point de vue du spectateur :

Cette émotion ne surgit pas alors directement d'une identification, musicalement relayée, avec les sentiments des personnages [...] mais elle naît au contraire d'une mise en perspective de ce drame individuel dans l'indifférence du monde [...]. Elle naît de ce que, lorsque quelque chose auquel on voulait s'attacher s'arrête, défaille – [...] l'être aimé vous abandonne [...], la musique continue de tourner sans broncher malgré tout. Cette musique [...] anempathique (avec le « a » privatif) est donc celle qui, parce qu'elle n'en a cure, pour cela même se charge, dans un transfert massif dû parfois à la pure coïncidence, de tout le poids d'un destin humain qu'elle résume et qu'elle dédaigne tout à la fois⁵⁸.

Le changement de support du tube est ainsi révélateur de la déchéance d'Oriane de Guermantes aux yeux de Marcel. Toutefois, cette mort symbolique de la femme aimée n'est pas mortifère. Comme l'a relevé Johan Faerber dans une critique du film *Guermantes*⁵⁹, chez Honoré, du moins dans son cinéma, « jamais la

⁵⁷ Christophe HONORÉ, « *Le Côté de Guermantes* d'après Marcel Proust », *op. cit.*, p. 69.

⁵⁸ Michel CHION, *Le Son au cinéma*, *op. cit.*, p. 123.

⁵⁹ Christophe HONORÉ (réal.), *Guermantes*, prod. Les Films Pelléas, couleur, 139 min, 2021.

mort [...] ne constitue une fin, un dénouement [...]. Car, chez Honoré, on revient toujours de la mort plus vivant »⁶⁰.

« *Lady d'Arbanville* », la musique du « temps retrouvé »

Ainsi, la mort apparente de la duchesse constituera sans doute un événement vivifiant pour le narrateur. De fait, si l'on observe le film *Guermantes*, la chanson « *Lazy* » d'Irving Berlin, écrite en 1924 et reprise ici par Varupenne, qui survient à la suite de la mort de la grand-mère (Claude Mathieu), marque un nouvel élan pour la troupe. Certes, la chanson crée une interruption dans la répétition, Claude Mathieu sortant faire une pause dans les jardins des Champs-Élysées. Cependant, le tube renvoie à une séquence du film *La Joyeuse Parade*⁶¹ (*There's No Business Like Show Business*) de Walter Lang, séquence qui montre une répétition où « la danse et l'énergie de Donald O'Connor et Mitzi Gaynor font contrepoint à [l]a "paresse" revendiquée »⁶² par les *lyrics*. Le choix de « *Lazy* » dans *Guermantes* annonce donc un souffle de vitalité qui émergera précisément à partir de la séquence mortuaire. De même, la seconde occurrence de « *Lady d'Arbanville* » dans le spectacle d'Honoré préfigure une avancée heureuse de Marcel vers sa vocation d'écrivain.

D'ailleurs, l'usage du tube pour ponctuer la conversion de l'ennui en force vitale figurait déjà dans *Guermantes*, où le temps de la création empêchée se transformait en un temps de liberté constructif, celui de la convivialité retrouvée. En effet, si « *Lady d'Arbanville* », joué par Varupenne au tout début du film, lasse les comédiens qui n'apprécient pas la chanson, d'autres titres plus festifs seront présents à la fin du film, tel « *Puttin' On The Ritz* » d'Irving Berlin chanté par Judy Garland⁶³. Néanmoins, « *Lady d'Arbanville* » donne le ton d'une bande-son qui comporte des titres aux accents suaves et mélancoliques, tantôt propres au film, comme « *Le film de Polanski* » d'Yves Simon⁶⁴, repris par Sébastien Pouderoux, tantôt utilisés dans le

⁶⁰ Johan FAERBER, « *Guermantes : Christophe Honoré ou La Nuit armoricaine de la Comédie-Française* », *Diacritik*, 29 sept. 2021.

⁶¹ Walter LANG (réal.), *La Joyeuse Parade*, prod. Twentieth Century Fox Film Corporation Neue, couleur, 117 min, 1954.

⁶² Annie YANBEKIAN, « *Marilyn Monroe : dix chansons qui ont forgé la légende de la star hollywoodienne* », *France Info Culture*, 5 août 2022.

⁶³ Cette version de « *Puttin' On The Ritz* » date de 1960.

⁶⁴ La chanson provient de l'album *Raconte-moi*, sorti en 1975.

spectacle, tel « Tout ce que j'ai dit » du même Yves Simon⁶⁵. Ainsi, la reprise de « Lady d'Arbanville » au milieu du spectacle d'Honoré produit un effet d'ennui sur le narrateur, analogue à celui ressenti par les acteurs au début du film *Guermantes* et dans les deux cas, la chanson cristallise un va-et-vient permanent dans *La Recherche*, entre la mélancolie du temps perdu et le plaisir du temps retrouvé.

La musique entêtante de « Lady d'Arbanville », en sollicitant l'affect des spectateurs par son irruption en *live* au début du *Côté de Guermantes* de Christophe Honoré, a permis d'engendrer une atmosphère de désir autour d'Oriane de Guermantes. Le charme d'Oriane s'est ensuite illustré dans une micro-scène cinématographique ponctuée de gestes chorégraphiés sur les *lyrics* de la reprise rock de « This Magic Moment » par Lou Reed. Marcel rêve alors d'Oriane, qu'il revoit d'ailleurs chez Madame de Villeparisis, où il prend part à une *Seasons March* héritée de Pina Bausch, au rythme de « Time of the Season ». À nouveau, le *hit* convoque ici une mémoire des arts qui relie l'intime au social (le succès des tubes) en écho à l'œuvre de Proust où la sphère intime du narrateur, sa sensibilité, côtoie la sphère sociale des salons. Ainsi, dans son spectacle, Honoré emploie systématiquement le *hit* pour suggérer un rapport de force entre les membres ancrés dans la société des Guermantes et les nouveaux-venus. « Lady d'Arbanville », seul tube présent deux fois sur scène, est représentatif de ce système. De la première occurrence du tube à sa reprise, le sonore direct brut s'est changé en sonore enregistré médiatisé, le *hit* est devenu *mainstream* et la musique anempathique s'est substituée à la musique empathique. Si ces dénivelllements manifestent la désillusion de Marcel face à une ancienne muse devenue ridicule à ses yeux, « Lady d'Arbanville » annonce en même temps la transformation du temps perdu en temps retrouvé.

L'AUTRICE

Ondine Plesanu a enseigné à l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle en 2022-2023 et 2023-2024. Doctorante en dernière année à l'Institut de Recherches en Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle (IRET),

⁶⁵ « Tout ce que j'ai dit » provient de l'album *Raconte-moi* d'Yves Simon (1975).

elle réalise sa thèse sous la direction de Gilles Declercq et Jean de Guardia et la consacre aux adaptations scéniques des œuvres de Flaubert et Proust au XXI^e siècle. Elle a été membre du comité de rédaction de la revue universitaire *Traits-d'Union* en 2021-2022 en tant que responsable-auteurs et en 2022-2023 en tant que coresponsable du cycle de rencontres. En 2024, elle a participé au colloque international « Journées de la Francophonie » de Iași (« L'ironie de Flaubert sous le regard oblique de Jean-Marc Chotteau, adaptateur scénique de *Bouvard et Pécuchet* »).