

## SOMMAIRE

**Introduction** — 7

Frédéric SOUNAC

**Musique : la main amie** — 33

Michèle FINCK, entretien avec Frédéric SOUNAC

### I- FORMES MUSICALES ET POÉTIQUE DU RÉCIT

**Nouvelles considérations sur les fonctions de la musique dans *A Clockwork Orange* d'Anthony Burgess** — 77

Yves LANDEROUIN

**Improvisations narratives, utopies douteuses : du roman-jazz en Europe centrale (Tyrmand, Fries, Škvorecký)** — 97

Aleksandra WOJDA

**Musique-fiction des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles : vers une réflexion portant sur le livre « augmenté »** — 117

Aude LOCATELLI

### II- VALEURS MUSICALES, HISTOIRE ET SOCIÉTÉ

**Musique et Résilience : *Stabat Mater* de Tiziano Scarpa** — 135

Marie-Françoise HAMARD

**« Le trac et la traque » : sur le piano de Jean Echenoz** — 169

Michela LANDI

**L'espace de la musique : proposition de lecture sociologique de *La consagración de la primavera* d'Alejo Carpentier et de *The Time of Our Singing* de Richard Powers** — 191

Raphaël RABU

### III- FIGURES DE COMPOSITEURS : POUR UN ART DU ROMAN

*Axel de Bo Carpelan : la musique en questions* — 209

Élisabeth RALLO-DITCHE

*Portraits romanesques de Chostakovitch : le compositeur, l'intime et le politique chez Sarah Quigley, Julian Barnes et Alexis Ragouneau* — 223

Nathalie AVIGNON

### IV- LITTÉRATURE, MUSIQUE, IMAGES : APPROCHES INTERMÉDIALES

*La musique comme herméneutique secrète entre les amants dans Le Chant de l'amour triomphant d'Ivan Tourgueniev (1881) et Portrait de la jeune fille en feu de Céline Sciamma (2019)* — 253

Amandine LEBARBIER

*Figuration picturale d'un opéra dans un roman : Don Giovanni de Mozart dans Le Meurtre du Commandeur de Haruki Murakami* — 269

Jean GUILLAUMONT

*De l'art des notes adjointes : à l'écoute du Piano Oriental de Zeina Abirached* — 289

Suzanne CANESSA

PRÉSENTATION DES AUTEURS — 301

## INTRODUCTION

Frédéric SOUNAC

Au seuil de ce volume consacré aux relations entre musique et littérature, pour lequel on a privilégié des corpus récents et même nouveaux, attestant de la vitalité de l'imaginaire musical dans la production littéraire de notre époque, on voudrait se hasarder à poser une question à la fois toute simple et redoutable : existe-t-il une intellectualité musico-littéraire ? Au-delà d'une tradition bien établie d'analyse croisée des modalisations réciproques entre les deux arts, de la finesse et de la variété de la thématization du fait musical dans la littérature, de l'attachement extrême, et souvent passionnel, de nombreux écrivains au patrimoine que constitue la musique et même, avec son cortège de rituels et de valeurs spécifiques, le « monde de la musique », pense-t-on (et ressent-on) différemment la relation esthétique lorsqu'on se trouve placé – et parfois écartelé – entre la Musique et les Lettres ? Ce que l'on peut appeler le « grand récit de la musique absolue », dont Carl Dahlhaus a retracé la genèse dans son essai de 1978 et qui s'est vu en quelque sorte « déromantisé » par l'approche formaliste d'un Hanslick, a été glosé et reconduit, fût-ce inconsciemment, par des générations d'écrivains. Or il peut assurément être contesté dans ses présupposés et ses formulations les plus radicales, qui tendent parfois à délégitimer – ce qui est tout de même un comble – les perceptions sensibles de la musique, et parallèlement à perpétuer, comme le montre Susan McClary dans son essai *Ouverture féministe*, un système de valeurs qui n'a pourtant rien de naturel. De même, des phénomènes tels que le retour en force de l'opéra dans le champ social et intellectuel, son

hybridation grandissante avec le genre polymorphe (mais aussi plus directement politique) du « théâtre musical », sa médiatisation croissante dans la culture dite « *mainstream* » (notamment au cinéma), le puissant regain d'intérêt pour la musique à programme ou encore les réflexions sur le rôle de l'élément somatique dans le processus de cognition, ont fragilisé le dogme de la « musique pure ». Sous la pression de ces tendances, les représentations littéraires de la musique évoluent, intégrant les problématiques de genre et de sexualité, comme dans *Les Variations Goldberg* de Nancy Huston et *Une Mesure de trop*<sup>1</sup> d'Alain Claude Sulzer, ou encore les problématiques postcoloniales au sens large, comme dans *La Sonate à Bridgetower*<sup>2</sup> d'Emmanuel Dongala et *Le Temps où nous chantions*<sup>3</sup> de Richard Powers. Pour autant, l'idée selon laquelle la musique, au moins instrumentale, serait un art non-mimétique et donc auto-suffisant, non-signifiant (ou « asème »), demeure l'un des piliers du « musicalisme » intellectuel et littéraire : l'art des sons, quand bien même serait-il la condition du déploiement de l'imaginaire et l'élément déclencheur de l'acte d'écriture, figure par excellence *l'autre* de la littérature. Dès lors, le commerce pourtant constant entre les deux arts, tantôt redéfinis comme deux pôles opposés d'un *continuum* sémiotique, serait de l'ordre du défi permanent : aspiration de la musique à la fonction cognitive, voire narrative, et surtout, obsession de la littérature à *dire* la musique dans toutes ses dimensions, voire à *faire* musique. L'un des signes du fait que l'imaginaire musico-littéraire, malgré les inflexions signalées, demeure profondément marqué par les postulats romantiques, est l'expression récurrente de ce que l'on peut appeler une « idéalité » musicale du texte littéraire, présupposant à la fois l'évidence d'une hiérarchie et, pour l'écrivain, l'inéluctabilité de la frustration. Chez Roger Laporte, auteur de *Fugue* (1970), *Fugue supplément* (1973), *Fugue 3* (1975), auquel s'ajoutent les *Quinze variations sur un thème biographique* (1975), *Suite* (1979) et *Études* (1990), l'auto-analyse de l'écriture met ainsi

---

<sup>1</sup> A. C. Sulzer, *Une Mesure de trop* [*Aus der Fugen*, 2012], traduit de l'allemand par Johannes Honigmann, Arles, Actes Sud, 2013.

<sup>2</sup> E. Dongala, *La Sonate à Bridgetower* (*Sonata mulattica*), Arles, Actes Sud, 2017.

<sup>3</sup> R. Powers, *Le Temps où nous chantions* [*The Time of our Singing*, 2003], traduction de l'anglais par Nicolas Richard, Paris, Le Cherche-midi, 2006.

en scène sa fixation au bout du compte assez paralysante sur un paradigme musical, revenant sans cesse, d'une manière où persiste une part d'hermétisme mallarméen, une forme d'impuissance fascinée : « Aimerais-je autant Proust si lui-même n'avait autant aimé la musique ? Certainement non. Proust, comme Baudelaire, reconnaît la supériorité de la musique sur la littérature, mais j'imagine avec quel serrement de cœur il en vient à dire : "cette musique – celle de Vinteuil – me semblait quelque chose de plus vrai que tous les livres connus." Si l'on admet la misère de la littérature ; si l'on avoue que même la poésie ne peut rivaliser avec la musique, car jamais elle n'atteint au sublime, comment néanmoins être écrivain, persister à être écrivain<sup>4</sup> ? » Malgré les passionnants « procès » de l'art des sons menés à l'ère postromantique (souvent par les auteurs les plus mélomanes), dont rendent compte des ouvrages collectifs tels que *La Haine de la musique* ou *La Mélophobie littéraire*, c'est souvent sous le signe de l'idéal que se noue, au cours du voyage sur l'eau qu'est une carrière d'écrivain, la relation critique à la musique. Entre prégnance d'un inconscient romantique et remise en cause des valeurs musicales, fascination maintenue pour un art « exempté de sens » et déconstruction sociale du fétiche de la musique pure, attachement « mélomaniaque » à un patrimoine culturel et volonté d'hybridation, comment les écrivains de notre temps pensent-ils la musique et se confrontent-ils, dans la dialectique qu'ils élaborent avec elle, non seulement à l'écriture elle-même, mais aussi à l'histoire et à la Cité ? Le commerce soutenu avec l'art des sons permet-il de penser autrement, dès lors que cette pensée possède elle-même des prétentions esthétiques ? Telles sont les questions auxquels les textes présentés dans cet ouvrage apporteront des réponses aussi variées que partielles, témoignant d'une passion musicale qui cependant ne vaut jamais adhésion, n'en déplaît à un Roger Laporte décidément doloriste, à l'idée d'une « misère de la littérature ».

- 9

---

<sup>4</sup> R. Laporte, *Études*, Paris, POL, 1990, p. 285.

Car à l'évidence, les écrivains *persistent* face à la musique, ou plutôt avec elle, ne cessant de réinventer les formes et les enjeux d'un dialogue culturel nécessaire, de mobiliser, par le biais de personnages de musiciens (compositeurs ou interprètes), d'évocation de partitions réelles ou fictives, d'incises historiques ou spéculatives, de production métaphorique, l'ensemble du matériau musical. Les chercheurs et chercheuses aussi persistent, qui constituent depuis plusieurs générations, au sein du comparatisme, une « famille » évolutive, sorte « d'Église invisible » – pour parler comme Hoffmann – dont les adeptes sont certes tous et toutes très différents, mais se voient confrontés à des expériences et des difficultés communes. L'une de ces difficultés, si l'on renonce à présent aux termes assurément inadéquats de « famille » et « d'église », sans adopter celui sans doute exagérément sociologique de « champ », est que la légitimité du *domaine* musico-littéraire (appelons-le ainsi) est soumise à une refondation permanente. En effet, malgré les déclarations de principe en faveur de la pluridisciplinarité et de l'intersémiotique des arts, la distance sémiotique entre le *musical* et le *verbal*, évoquée plus haut, impose souvent aux chercheurs un appareil méthodologique important, ainsi que de nombreuses précautions oratoires. Outre que le fait musical, malgré son évidente autorité culturelle, ne soit pas exactement inscrit dans le viatique humaniste au même degré que le patrimoine littéraire ou pictural, le danger tant de fois dénoncé d'un rapprochement abusif des régimes sémiotiques (avec pour conséquence la production d'un discours plus impressionniste qu'objectif) semble toujours roder, au point de devenir une obsession : comme si les têtes musico-littéraires, plus que toutes les autres, devaient sans cesse se prémunir contre le « démon de l'analogie ».

Une autre difficulté, inhérente aux spécificités disciplinaires de la littérature comparée, est que le domaine musico-littéraire impose de fait un double-comparatisme, l'élément intersémiotique ne se substituant pas à l'exigence de mettre en regard diverses sphères culturelles, traditions nationales et linguistiques. Cette double-injonction, si l'on peut dire, est à la fois infiniment stimulante, en

ce qu'elle façonne des corpus d'étude et des problématiques souvent originaux, mais peut aussi s'avérer facteur d'instabilité : d'une part, elle suppose réunies chez un seul individu des compétences qui ne le sont que rarement au même niveau, ce qui peut occasionner un sentiment de déficience ou d'imposture (sur le plan de la familiarité *pratique* avec la musique, par exemple, ou sur celui de la maîtrise effective des langues) ; d'autre part, elle ne peut s'actualiser qu'à la faveur de sujets ambitieux, difficiles à mener à bien dans le cadre temporel de nos jours très contraint d'un doctorat. Le fait que l'intersémioticit  ait un coût à la mesure de la séduction qu'elle exerce est tout aussi vrai pour le rapprochement de la littérature avec les arts plastiques, le cinéma, et le spectacle vivant, mais le phénomène semble quelque peu accentué pour la musique, dont l'idiome est souvent moins familier. Cela est d'autant plus sensible, sans doute, dans un contexte de rétrécissement du monde académique, qui peut engendrer, de manière compréhensible, un réflexe de repli disciplinaire. Déjà un peu lointain dans le temps, le XX  Congrès de l'AILC qui s'est tenu à Paris en 2013, intitulé « Le Comparatisme comme approche critique », avait hébergé un atelier « Musique et Littérature » invitant les chercheurs et chercheuses non seulement à présenter leurs activités et à confronter leurs méthodologies, mais aussi à réfléchir sur la réception de leurs travaux dans leur environnement intellectuel et professionnel. Le constat général avait alors été fait, du reste fortement atténué dans le champ comparatiste par l'ouverture inhérente à la discipline, d'une forme de « relitt rarisation de la littérature », et d'un contexte spontanément moins favorable aux approches interdisciplinaires qu'il ne l'était dans les années précédentes.

Ces éléments de réflexion en termes de traditions (voire d'identités) disciplinaires conduisent à l'inévitable question de la position du domaine musico-littéraire par rapport à la musicologie, tant dans sa branche historique qu'esthétique. Pour les chercheurs et chercheuses engagés dans l'exploration des multiples expressions de la relation musico-littéraire, de l'élaboration d'un livret d'opéra à l'analyse d'un récit prétendant adopter une structure musicale, en passant par la représentation de diverses figures de musiciens ou l'élucidation poétique d'un *savoir* sur la musique, le dialogue avec la musicologie, en tant que science objective du fait musical et

intelligence du texte musical, apparaît comme une évidence. De fait, les grands récits critiques sur la manière dont la musique détermine en profondeur la poétique et la pensée des écrivains et penseurs, comme *Âge d'or, décadence, régénération*<sup>5</sup> de Timothée Picard, ou les études sur l'action déterminante de la musique dans la naissance et l'élaboration d'une œuvre poétique, comme *La Matière ensorcelée*<sup>6</sup> de Thomas Le Colleter, pour ne prendre que ces deux exemples, ne sont pas concevables sans une familiarité étroite avec l'histoire de la musique et le matériau sémiotique des partitions. La présence et la participation de musicologues, lors de colloques ou séminaires consacrés aux recherches musico-littéraires, sont toujours d'un apport extrêmement précieux, constituant naturellement un objectif, pour ne pas dire un idéal. Un idéal, car elle n'est dans les faits que trop rarement réalisée, la musicologie se faisant parfois un devoir de tenir à distance tout discours sur la musique qui ne serait pas, selon ses critères, étayé par une positivité documentaire ou analytique. On est renvoyé, ici, à l'éternelle question de la légitimité, articulée à l'idée selon laquelle il convient de limiter autant que possible la frange du *logos* autorisée à s'emparer de la musique : en effet, si cette dernière est à elle-même sa propre signification, si elle engendre par sa forme une *signifiance* qui est la marque de son irréductible unicité, alors toute « prise » verbale qui n'arborerait pas les signes écrasants de l'objectivité serait au mieux un inoffensif bavardage, au pire une irresponsable trahison. Le terme de « signifiance » évoquant immédiatement Barthes, on se souvient de sa réflexion souvent citée : « Il est donc très difficile de parler de la musique. Beaucoup d'écrivains ont très bien parlé de la peinture ; aucun, je crois, n'a bien parlé de la musique, pas même Proust. La raison en est qu'il est très difficile de conjoindre le langage, qui est de l'ordre du général, et la musique, qui est de l'ordre de la différence<sup>7</sup>. » Cette phrase, qui

<sup>5</sup> T. Picard, *Âge d'or, décadence, régénération – Un modèle fondateur pour l'imaginaire musical européen*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

<sup>6</sup> T. Le Colleter, *La Matière ensorcelée, poétique et représentations de la musique au XX<sup>e</sup> siècle (Federico Garcia Lorca, Pierre Jean Jouve, Giorgio Caproni)*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

<sup>7</sup> R. Barthes, « La musique, la voix, la langue », *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 247.

semble prendre le contrepied de celle de Roger Laporte rappelée plus haut, en ce qu'elle pose sur Proust un diagnostic opposé, aboutit pourtant à une conclusion semblable, et l'on constate que la *difficulté*, sans doute bien réelle (mais n'est-il pas toujours difficile d'écrire avec exactitude, sur quelque objet que ce soit ?) n'est ici que le symptôme d'une *impossibilité* programmée, du reste intégrée, comme objet de méditation, par de nombreux écrivains. Dans son néo-*Künstlerbildungsroman* du musicien américain intitulé *Corps et âme*, centré sur le destin d'un jeune pianiste métis écartelé entre jazz et tradition classique, Frank Conroy insère par exemple la réplique suivante : « Ne pensez-vous pas qu'il soit quasi-impossible d'écrire directement sur la musique ? Elle ne se prête pas aux mots. Je veux dire, tout ce que l'on peut faire, c'est tourner autour. Je pourrais écrire des trucs techniques sur la structure de la *Kreutzer*, mais que pourrais-je dire sur sa signification ? Je ne crois pas qu'elle signifie vraiment quelque chose. Je crois qu'elle est, voilà tout<sup>8</sup>. » Cette sentence comminatoire, dont on remarque qu'elle frappe en théorie de la même vanité le propos esthétique (subjectif) et le propos scientifique (objectif), semble justifier « de l'intérieur » l'existence d'un certain scepticisme musicologique, adossé à un objectivisme excessif et érigé en valeur (ou en bouclier), à l'endroit de la « parole » littéraire sur la musique. La coquetterie d'écrivain, qui peut aisément rejaillir sur les critiques et les chercheurs, contribue ainsi à entretenir la vision d'une musique purement autotélique, ne pouvant être saisie que dans l'audition (ou mieux encore, dans l'acte même d'interprétation) et n'admettant que l'air raréfié du *logos* musicologique dans son acception la plus restrictive : ce *logos* qui, de manière détournée et parfois franchement ironique, comme chez Thomas Bernhard, peut devenir pour la littérature un matériau poétique, transformant la quête de légitimité en expression obsessionnelle de l'impuissance. Comme on l'a suggéré, il va de soi que les études musico-littéraires ne sauraient se situer *contre* la musicologie mais bien, selon une formule éloquente bien qu'un peu rebattue, *tout contre*. Lorsque les préventions s'estompent, ce qui est très heureusement le cas aujourd'hui où de plus en plus de musicologues s'intéressent par exemple aux attributs

- 13

---

<sup>8</sup> F. Conroy, *Corps et Âme* [*Body and Soul*, 1993], traduction de l'anglais par Nadia Akrouf, Paris, Gallimard, 1996, p. 353.

et aux apports de l'écriture musicographique, la dialectique entre les deux approches se déploie dans toute sa fertilité.

Même si l'on ne saurait, fort heureusement, dresser le portrait-robot du chercheur « musico-littéraire », l'expérience indique que les parcours se recoupent souvent, admettant au fil des générations les variations liées à l'évolution des pratiques et des institutions (y compris musicales), mais affrontant sans fin une contrainte majeure : la difficile conciliation de la recherche en littérature avec les exigences – tyranniques, comme chacun sait – de la pratique musicale, ou encore le va-et-vient, comme disait Gide, « du piano à la table ». C'est pourquoi l'on a souhaité, en bousculant légèrement les habitudes de la collection *Poétiques comparatistes*, faire figurer dans ce numéro un entretien avec une personnalité dont le parcours – mais il vaut mieux dire : *l'existence* – est particulièrement représentatif d'un phénomène d'élucidation réciproque entre les deux engagements vitaux que constituent la littérature et la musique. On ne saurait trop remercier Michèle Finck de s'être prêtée, en chercheuse et en poète, à l'exercice d'une auto-objectivation qui inévitablement tient aussi de la confiance, et dont les ramifications permettent d'anticiper sur bien des questionnements que l'on trouvera disséminés dans le volume : l'écoute comme expérience première et condition d'un nouveau rapport au sens ; l'enracinement de la sensibilité musicale dans la réceptivité singulière l'enfance et dans une culture plurilinguistique ; l'équilibre parfois périlleux entre expression littéraire et intégration d'une culture musicale qui est aussi un « savoir » spécifique ; le rôle symbolique accordé à certains instruments ou à certaines figures de compositeurs devenues tutélaires, puissamment informées par l'imaginaire commun mais toujours réinventées dans le creuset subjectif ; la dialectique fertile entre la référence à la tradition savante « classique » (souvent prééminente) et les musiques populaires ou le jazz ; la projection éventuelle de l'écrivain (romancier ou poète) en compositeur agençant son matériau verbal à l'aune des grandes formes musicales ; la confrontation des problématiques musico-littéraires avec les « valeurs » et les présupposés qui les escortent, ainsi qu'avec les notions qui, telles le genre (*gender*), interrogent aujourd'hui le monde social, appelant à de nouvelles appréhensions de la relation entre politique et esthétique.

Les œuvres désormais canoniques de Marcel Proust, James Joyce, Thomas Mann, Virginia Woolf, Hermann Hesse, André Gide, Hermann Broch, Aldous Huxley, Robert Musil, maintes fois étudiées sous le rapport musico-littéraire, sont à divers titres exemplaires du mouvement d'intégration de la musique, au sein d'une appréhension critique de l'héritage romantique, à la modernité romanesque. La projection de l'entreprise entière de la *Recherche* sur l'assomption de la « petite phrase » dans le *Septuor* de Vinteuil ; le geste poético-formel de Joyce dans des « Wandering Rocks » de *Ulysse* ; les réflexions sur le quiétisme « apolitique » de la musique dans *La Montagne magique* ou la métaphorisation de la chute morale de l'Allemagne dans le nazisme par l'invention de la technique dodécaphonique dans *Le Docteur Faustus* ; la rêverie nostalgique – bien que critique – sur un monde moral et intellectuel entièrement régi par les lois du contrepoint dans *Le Jeu des perles de verre* de Hesse ; les tentatives assumées pour appliquer à un récit le principe formel de la fugue dans *Les Faux-monnayeurs* de Gide et *Contrepoints* de Huxley : autant de « lieux » classiques (et presque de « lieux saints ») où l'ambition profonde du texte, associant la pensée formelle à un geste réflexif sur les fonctions de la littérature, est entièrement aimantée par l'élément musical. Comme on a pu le montrer ailleurs<sup>9</sup>, il s'en faut que la relation entre « la musique et les lettres », pour reprendre le titre d'une célèbre conférence de Mallarmé, soit toujours harmonieuse : de même que la période romantique excellait dans le tableau du démonisme musical et se révélait friande de pathologies liées à l'art des sons, les auteurs cités ci-dessus font souvent intervenir, au cœur même de leur musicophilie, une forme de négativité. Pour paraphraser Valéry, qui dans une lettre à Guy de Pourtalès prêtait à Nietzsche la vertu d'avoir « merveilleusement résolu le difficile problème que l'existence de la grande musique pose à tous les écrivains qui pensent<sup>10</sup> », la mélomanie est une condition problématique, qui fragilise le geste

- 15

<sup>9</sup> F. Sounac (dir.), *La Mélophobie littéraire*, Toulouse, Toulouse, Revue « Littératures » n° 66, Presses Universitaires du Mirail, 2012

<sup>10</sup> P. Valéry, *Cahiers*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, vol. 1, p. 25.

littéraire autant qu'elle le stimule. Musil, en particulier, s'adonne dans *L'Homme sans qualités* à un persiflage anti-musical (comparant par exemple le sacro-saint piano des musiciens Clarisse et Walter à un « idole basse sur pattes, à large gueule, croisée de bouledogue et de basset<sup>11</sup> ») participant d'une dialectique complexe entre mystique musicale et méloscepticisme intellectuel : le personnage de Meingast, amalgame satirique de penseurs tels qu'Oswald Spengler ou Ludwig Klages, emblématise une attitude mystificatrice, « sifflant des exemples métaphysiques » et masquant sous l'autorité de fétiches musicaux son absence de rigueur intellectuelle. Il s'agit certes là d'une caricature, qui rappelle cependant à tout penseur, et bien sûr à tout écrivain, à quel point la manipulation du matériau musical, sauf à fonctionner comme un cache-misère, est affaire d'exigence.

16 - La musique, y compris et peut-être surtout lorsqu'on ressent le besoin de la considérer avec quelque distance (où « en respect », selon l'expression polysémique choisie par Marie-Louise Mallet<sup>12</sup>) demeure en effet une valeur susceptible d'être arraisonnée de diverses manières, et par des tendances opposées. L'idée de « musique absolue », évoquée plus haut, a permis le déploiement d'une conception selon laquelle l'art des sons, n'ayant pas vocation à traduire la vie de la Cité – et encore moins ses « affaires » – serait de fait apolitique. Refuge de l'idéal et d'un désir de pure délectation esthétique face au postulat du « tout politique », la musique (particulièrement « classique », au sens large du terme) peut ainsi devenir aisément une valeur conservatrice, voire résolument anti-progressiste. Dans son essai de 2007, *La Littérature en péril*<sup>13</sup>, Tzvetan Todorov mettait en garde contre le rétrécissement de l'idée même de littérature, largement imputable, selon lui, aux dogmes pédagogiques et aux pratiques éditoriales, qui avaient pour conséquence une dissociation progressive de l'expérience littéraire et de besoins aussi fondamentaux que le « sens » ou la « beauté ». Même si la cible de sa critique n'était pas tant l'étude de textes non-littéraires

---

<sup>11</sup> R. Musil, *L'Homme sans qualités*, [*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930-1932], traduction de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Le Seuil, 1956, Tome I, p. 60.

<sup>12</sup> M.-L. Mallet, *La Musique en respect*, Paris, Galilée, 2002.

<sup>13</sup> T. Todorov, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, « Café Voltaire », 2007.

qu'une vision exagérément formaliste ou solipsiste de la littérature, sa démarche pouvait s'inscrire dans le cadre d'un constat plus général : celui de la décote symbolique, d'un « déclin » d'une littérature renonçant à sa propre définition, s'adultérant en produit et ne se donnant plus pour mission que d'exprimer soit l'écriture comme unique finalité, soit l'immédiateté du « moi » contemporain. Face à une telle perspective, la tentation peut se faire jour d'ériger la musique en sanctuaire de l'exigence classique, de la possibilité du retrait spirituel et d'une résistance (avec ce paradoxe qu'elle est pourtant par excellence un art du temps) au « présentisme » ambiant. C'est par exemple le cas chez Richard Millet, qui livre dans *Musique secrète*<sup>14</sup> une méditation sur l'art des sons comme source même du sentiment de l'être, mais aussi comme garant d'un rapport à la tradition, laquelle ne serait pas tant un repli qu'un rempart salutaire face à l'imperfection du présent et aux arrogances de l'avant-garde. Une telle position, toutefois, n'est pleinement intelligible qu'articulée à diagnostic extrêmement pessimiste (ou « déclinologiste ») sur une littérature qui aurait renoncé au monde autant qu'au style. Dans l'essai *Désenchantement de la littérature*, également publié en 2007, Millet estime qu'il n'est plus temps d'alerter, comme le souhaitait Todorov, mais plutôt de convoquer, à l'ère « postlittéraire », le secours de la musique : « Mon destin d'écrivain, si j'ose encore me définir ainsi, est musical en ceci qu'il suppose l'immédiateté insignifiante mais universelle de ce que j'écris et de ma propre personne, non pas par renoncement, mais parce que reposant sur la tradition et sur les morts<sup>15</sup>. » Cette désirable « inactualité » de la musique, le jeune Thomas Mann des *Considérations d'un apolitique* (1918) la célébrait déjà, associée, là aussi, à un tableau pessimiste d'une irrémédiable expansion de la démocratie entendue comme impérialisme « littéraire » de la civilisation et du progrès. Le propos, alors nettement nationaliste et même franchement gallophobe, assignait à la culture allemande la mission d'éviter le nivèlement et la disparition en cultivant le mystère de son indigénisme musical. Mission glorieuse, mais jugée « impossible » tant semblait infini le champ du politique et inévitable le désastreux passage « de la

---

<sup>14</sup> R. Millet, *Musique secrète*, Paris, Gallimard, coll. « L'Un et l'Autre », 2004.

<sup>15</sup> R. Millet, *Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, 2007, p. 65.

musique à la démocratie<sup>16</sup> ». Par respect pour la culture et pour le mystère des subjectivités, mais aussi par attachement à un « génie de la narration » ne sacrifiant jamais le récit à l'objectif de modernité, l'écrivain devait alors se faire aussi musicien que possible : « Ce que j'ai fait, mes travaux artistiques, jugez-le comme vous voudrez et comme vous le devez, mais ce furent toujours de bonnes partitions<sup>17</sup>... » Sans qu'on puisse lui imputer le même *credo* apolitique (mais il n'est pas par hasard l'un des meilleurs commentateurs de Thomas Mann), Michel Tournier a rappelé, dans *Le Vent paraquet*, qu'en aucun cas le recours à la musique et la tendance, pour l'écrivain, à se rêver en compositeur, ne devaient déboucher sur le formalisme, la froideur et l'indifférence. Évoquant la tentation bien légitime de façonner un contrepoint littéraire, tout particulièrement en référence à l'œuvre pour lui insurpassable qu'est *L'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach, il ajoute qu'il « faut craindre l'évolution de certains romanciers dont les œuvres comportent de plus en plus de forme et de moins en moins de matière<sup>18</sup>. »

18 - Pareille mise en garde ne vaut que dans la mesure où la musique, parallèlement, n'a cessé d'être convoquée, dans une visée émancipatrice, à l'appui d'un dépassement du roman traditionnel et d'une pulvérisation de la narration « bourgeoise ». Admirateur inconditionnel de Joyce, Hermann Broch médite dans ses essais (et symbolise dans *La Mort de Virgile*) l'exténuation de l'œuvre littéraire classique et romantique. Le geste joycien, synthèse inédite du « Moi » et du « Monde », est avant tout pour lui une recherche de simultanéité éminemment musicale, à la fois progressive et hermétique, « suprabourgeoise » en ce qu'elle violente les habitudes de réception et autorise des conciliations que n'avaient auparavant réalisées que les derniers *Quatuors* de Beethoven. Ce « nouveau roman », toujours selon Broch, est intrinsèquement polyphonique et symphonique, puisant dans la musique sa capacité, par-delà les drames de l'histoire et le sentiment apocalyptique, à problématiser l'avenir :

---

<sup>16</sup> T. Mann, *Considérations d'un apolitique* [*Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1918], traduction de l'allemand par Jeanne Naujac et Louise Servicen, Paris, Grasset, 2002, p. 41.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>18</sup> M. Tournier, *Le Vent Paraquet*, Paris, Gallimard, 1977, coll. « Folio », 1981, p. 128, 130.

« Toujours c'est la simultanéité qui importe, c'est le synchronisme des possibilités infinies de tailler à facettes l'objet symbolique. (...) Bien que cet effort vers la simultanéité (également suggéré par le resserrement des événements en un seul jour) ne puisse pas rompre la contrainte qui force à exprimer la juxtaposition et l'interprétation par une succession, l'événement unique par la répétition, l'exigence de la simultanéité n'en demeure pas moins le but véritable de toute œuvre épique et même de toute œuvre littéraire<sup>19</sup>.

La recherche de simultanéité, dont on a rappelé qu'elle gouvernait entièrement « l'antiroman » programmé par Gide avec *les Faux-monnayeurs* (avec pour modèle affirmé, là encore, *L'Art de la fugue*), est également centrale, notamment chez Robert Pinget et Michel Butor, dans l'effort produit par le Nouveau Roman pour renouveler les cadres de la narration et de la lecture. Partant lui aussi de Joyce et de son analyse des stratégies imitatives dans *Ulysse*, Butor théorise le fait que l'ordre romanesque doit être vivifié par l'observation des problèmes musicaux, et que les principales structures musicales, dans le contexte d'un renoncement relatif au personnage, à la psychologie, à la description, à la progression hypothético-déductive, possèdent des applications romanesques : la « délinéarisation » de la lecture, en particulier, renvoie vers la partition. Auditeur attentif des sessions du « Domaine musical » de Pierre Boulez, s'initiant de manière approfondie à l'étude de Stravinsky, Schoenberg, Webern, et même Stockhausen, le Butor des années 1960 voit dans la modernité musicale, fût-elle la plus radicale, la voie à suivre pour « désaliéner » la narration romanesque (et les lecteurs avec elle) tout en lui restituant une vigueur perdue. Sa tentative explicite et assumée, dans *L'Emploi du temps*, pour réaliser une structure contrapuntique à cinq voix, dont deux en canon et deux en mouvement rétrograde, peut sembler *a posteriori* quelque peu naïve et illusoire, mais elle s'inscrit (au-delà de la tentation de l'exploit formel) dans un désir « politique » d'engager, aurait dit Barthes, une « nouvelle aventure » du signifiant : « Ainsi la musique peut nous donner des modèles narratifs. Les musiciens ont beaucoup travaillé sur des textes, en les disposant sur différentes voix, ils ont

- 19

---

<sup>19</sup> H. Broch, « La Vision du monde donnée par le roman », *Création littéraire et connaissance [Dichten und Erkennen, 1955]*, traduction de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1966, coll. « Tel », 1985, p. 196

fait ressortir de textes bien connus, les textes liturgiques par exemple, des significations et des émotions toutes neuves<sup>20</sup>. »

20 - Moderne ou antimoderne, la musique ? Toute spéculation sur cette question impossible à trancher convoque inévitablement la figure de Milan Kundera, décédé en juillet 2023, et dont nombre d'œuvres, telles que *La Valse aux adieux* (1976), *Le Livre du rire et de l'oubli* (1979), *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984), *L'Immortalité* (1990) ou encore *Les Testaments trahis* (1993) ont constitué une initiation éclairante, pour bien des lecteurs, à l'idée selon laquelle il est impossible de penser « l'art du roman » sans le miroir de la musique. Cet admirateur de Diderot, qui a perçu le déchirement du Neveu de Rameau entre l'admiration due à l'art supérieur de son oncle Jean-Philippe et l'aspiration à la simplicité effusive, préromantique, des « bouffons » italiens, a fait de sa sensibilité musicale le sismographe de son rapport à la société et à l'histoire. Son désir de promouvoir une modernité alternative, polarisée sur les auteurs d'Europe centrale mais prenant ses racines chez Diderot et Sterne, l'a peu à peu conduit à ériger en valeur un monde « pré-subjectif », rejetant le « moi lyrique ». À ce monde, détenteur selon lui du génie du roman, il confère un symbole musical : dans *Les Testaments trahis*, qui demeure l'un de ses textes les plus centrés sur la musique, Kundera reproduit en effet, à main levée, le sujet matriciel de *L'Art de la fugue* de Bach, érigeant cette partition illustre, véritable bréviaire du contrepoint savant, en sommet d'une première « mi-temps » de l'histoire de l'esthétique. Pour lui, l'intemporelle modernité atteinte là par le vieux Cantor (aussi difficile à intégrer pour l'auditeur, précise-t-il, que celle de Webern) a longtemps été niée en tant que telle par la deuxième « mi-temps », qui allait bientôt accoucher d'un romantisme-roi, et cela d'autant plus que cette modernité, pourtant intransigeante, se dissimulait sous le masque d'un certain archaïsme. Moderne *parce qu'*antimoderne, Bach trouve pour Kundera le point d'équilibre – et de probité – que doit aussi rechercher l'écrivain, au confluent de plusieurs exigences : celle de pousser une forme dans ses ultimes retranchements au point de la saturer de manière critique et d'en renouveler le principe ; celle de ne pas rompre pour autant, dans une vaine illusion avant-gardiste,

---

<sup>20</sup> M. Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, Paris, La Différence, 1993, p. 82-83.

avec la tradition qui a engendré cette forme ; celle de manifester une forme de réflexivité, de conscience « classique » opposant sa rigueur aux excès de la « barbarie lyrique » et de la subjectivité à tout crin. Entre les trois écueils du roman conservateur « bourgeois », de l'abolition du plaisir romanesque par la pulvérisation de la narration, et de l'épanchement subjectif-nombriliste, Kundera se tourne vers la musique pour concevoir une voie originale, qui permette de concilier ambition expérimentale et résistance à une « néopathie » coupée du passé. Au bout du compte toutefois, et malgré la passionnante complexité de cette « modernité antimoderne », c'est une certaine nostalgie musicale qui se fait jour, fragile protection face aux assauts de la société de consommation et de la prolifération « imagologique ». Dans *L'Immortalité*, l'écrivain évoque ainsi une fugue de Bach tentant vainement de lutter contre la rumeur publicitaire et les intraitables marteaux-piqueurs de la grande métropole ; quant à la Sabina de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, on se souvient qu'elle répond à son amant, quand il lui demande si elle aime la musique : « "Non." (...) Puis elle ajoute : "Peut-être que si je vivais à une autre époque..." » Et elle pense à l'époque de Jean-Sébastien Bach où la musique ressemblait à une rose épanouie sur l'immense pleine neigeuse du silence<sup>21</sup>. »

- 21

#### REPRÉSENTATIONS DE LA MUSIQUE ET MUSICALISATION DU TEXTE : NOUVELLES DIRECTIONS DE RECHERCHE

Dans un ouvrage de 2014, *Modèle musical et composition romanesque*<sup>22</sup>, on s'est attaché à montrer que la théorie littéraire du premier romantisme, telle que l'ont élucidée Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy dans *L'Absolu littéraire*<sup>23</sup>, ou encore Jean-Marie Schaeffer dans *La Naissance de la littérature*<sup>24</sup> adossait son objectif de « poésie universelle progressive » (« *progressive Universalpoesie* ») à un fantasme de transposition au langage verbal

<sup>21</sup> M. Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, op. cit., p. 138.

<sup>22</sup> F. Sounac, *Modèle musical et composition romanesque – Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

<sup>23</sup> Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Le Seuil, 1978.

<sup>24</sup> J. M. Schaeffer, *La Naissance de la littérature, Théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1983.

de la synthèse « subjective-objective » supposément réalisée par la musique instrumentale. En d'autres termes, il s'agissait de faire l'archéologie d'une musicalisation programmée : dans la mesure où il aspirait au statut de « genre des genres », le roman n'avait d'autre choix que d'admettre, de manière plus ou moins consciente et explicite, ce que l'on a déjà appelé une idéalité musicale. Dès lors, tout roman d'importance, et *a fortiori* un chef-d'œuvre, se devait d'être « musical », ce dont témoigne à merveille le désir critique qui anime Friedrich Schlegel dans sa fameuse recension du *Wilhelm Meister* de Goethe (« Sur le *Meister* de Goethe » / « *Über Goethes Meister* », 1798) ou il analyse la construction de la fable en termes de mouvements, reprises, exposition, développement, ou encore modulations.

22 - En explorant la riche postérité d'une telle ambition, on proposait alors, pour encadrer l'analyse, un outil théorique en lui-même rudimentaire, mais permettant toutefois – sans les concevoir comme nécessairement exclusifs les uns des autres – de distinguer les divers types de musicalisations rencontrés. Il s'agit d'une simple terminologie, fondée sur la transposition au matériau littéraire de termes originellement utilisés, en musicologie, pour caractériser les différents types de tropes réalisés sur les mélodies de plain-chant. Est qualifié de « *logogène* » un roman qui inclut une représentation de la musique et/ou du monde de la musique (souvent par le biais de personnages d'interprètes ou de compositeurs), le plus souvent assortie d'un propos historique, esthétique, voire musicologique. À l'opposé, le roman « *mélogène* » se consacre pour sa part à la production d'une forme de musique verbale, en se rapprochant de la poésie et en admettant une part variable d'hermétisme et de dénarrativisation. Le roman « *méloforme* », enfin, correspond précisément au regard porté par Schlegel sur *Wilhelm Meister* en réalisant (ou en prétendant le faire) la migration vers la fiction narrative de formes musicales canoniques (la forme-sonate, la fugue, le thème et variations), se projetant donc idéalement, sans pour autant renoncer aux privilèges du romanesque, en *opus* musical. Ces catégories, dont on ne prétend pas évidemment qu'elles suffisent à caractériser tous les phénomènes de musicalisation rencontrés, ne doivent pas être pensées, on l'a dit, comme « étanches » : rien n'empêche un texte de relever simultanément de deux d'entre elles

(voire des trois) ; cependant, c'est évidemment la dernière, le *méloforme*, qui non seulement s'avère la plus pertinente pour désigner, dans toute sa complexité, le projet romantique de « poème moderne », mais encore, bien au-delà du romantisme historique, l'ambition quelque peu démesurée du geste musico-littéraire. C'est aussi la plus synthétique, car si un texte méloforme peut théoriquement n'être pas du tout mélogène, il n'en va que rarement ainsi dans les faits : par nature réflexive, l'intention d'écrire en compositeur ne se sépare guère d'une fascination pour la culture musicale, ni du besoin – on l'a vu si difficile à assouvir – de *dire* la musique.

Yves Landerouin, coéditeur, avec Aude Locatelli, d'un volume collectif intitulé *Musique et Roman*<sup>25</sup>, a choisi de revenir sur l'un des textes les célèbres et commentés d'Anthony Burgess, *Orange mécanique*, en renouvelant l'approche de l'articulation choquante entre la mélomanie du personnage principal, Alex, et son ultraviolence. Ce motif moral, que l'on découvre également traité, avec une poétique toute différente, dans un récit comme *Cavatine*<sup>26</sup> de Bernard Simeone (où une forme de plongée pénitentielle dans les *Quatuors à cordes* de Beethoven permet d'affronter la culpabilité ressentie à l'issue d'un viol) est ausculté au moyen d'une radiographie précise des références musicales présentes dans le roman, mais aussi par l'analyse des fonctions esthétiques qu'y occupe la forme sonate. C'est donc la solidarité intellectuelle et poétique entre les plans « logogène » et « méloforme » que révèle Yves Landerouin, avec une minutie dont on souhaite qu'elle soit un jour appliquée à d'autres textes. On pense ici à l'imposant *Confiteor*<sup>27</sup> de Jaume Cabré, qui interroge, par le biais du destin d'un violon précieux, l'ambiguïté des valeurs musicales, ou encore à un texte ambitieux et trop peu connu, anti-*Bildungsroman* au climat faustien situé à la frange entre réalisme social et fantastique, *La Partition* de Felipe Hernández. Dans ce roman dont le démonisme musical n'a pas grand-chose à envier, bien qu'il ne soit pas ancré dans une tragédie collective

- 23

---

<sup>25</sup> Y. Landerouin et A. Locatelli (dir.) *Musique et Roman*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2008.

<sup>26</sup> Bernard Simeone, *Cavatine*, Paris, Verdier, 2000.

<sup>27</sup> Jaume Cabré, *Confiteor* [*Jo, confesso*, 2011], traduction du catalan par Edmond Raillard, Arles, Actes Sud, 2013.

comparable à la montée du nazisme, au *Docteur Faustus* de Thomas Mann, un notable mystérieux, puissant, mélomane et manipulateur, Nubla, commande à un jeune compositeur, José, une partition inédite. Scandée par des références à des œuvres musicales réelles ou fictives – tout en évitant habilement le *logos* musicologique spécialisé – la fable associe la laborieuse composition de la partition à la révélation progressive de secrets douloureux, à l’expression de fantasmes destructeurs mais aussi à une situation d’emprise aux ressorts de plus en plus obscurs. La reconfiguration de certains schèmes romantiques, comme la vocation sacerdotale et même sacrificielle de l’artiste, le consentement à la damnation pour vaincre la stérilité, font l’objet d’une variation parfois horrifique, parfois grotesque, dans laquelle se déploie l’anamorphose du roman sur la fameuse *partition* : « Cette composition demandée par Nubla était à présent un parasite qui s’infiltrait dans ses rares moments de sommeil, dans ses pensées, dans ses mouvements réflexes, et même dans sa mastication et dans chacun des bruits de son corps. Il était inutile de tenter de l’éviter en se réfugiant dans d’autres activités. Il devait l’affronter et la détruire et l’empoisonner et la déformer jusqu’à la rétrograder à la catégorie mineure du burlesque. Il devait s’attaquer au cœur de cette musique et la réécrire avec des notes insultantes, grotesques ou dictées par la vulgarité. Et après avoir retrouvé son vieux clavier remisé par Julia dans une armoire, il se remit à composer en se nourrissant directement des sons qui filtraient à travers les murs<sup>28</sup>. »

Non sans l’envisager dans sa dimension sociale et même géopolitique, puisqu’elle se consacre, avec Fritz Rudolf Fries, Leopold Tyrmand et Josef Škvorecký, à trois auteurs d’Europe centrale, Aleksandra Wojda déplace vers le jazz la question de la référence (logogène) et de la musicalisation de l’écriture (méloforme). Si l’écartèlement entre culture classique et « destinée jazz » a de manière plus prévisible été traitée dans l’espace américain (on a déjà mentionné *Corps et Âme* de Franck Conroy) c’est toute la légitimité du roman-jazz (et du jazz lui-même) qu’interroge ici Alexandra Wojda, dans la continuité des travaux d’Aude Locatelli<sup>29</sup> Yannick

<sup>28</sup> F. Hernandez, *La Partition [La Partitura]*, 1999], traduction de l’espagnol par Dominique Blanc, Paris, Verdier, 2008, p. 283.

<sup>29</sup> A. Locatelli, *Jazz belles-lettres, approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Seité<sup>30</sup>, et à rebours d'une tradition littéraire « jazzophobique » telle que Timothée Picard a pu la mettre en lumière, par exemple, dans la France des années 1920 et 1930<sup>31</sup>. La formule de Škvorecký qu'elle mentionne, « Pour moi, la littérature souffle toujours dans un saxophone » condense de manière on ne peut plus éloquente la continuité entre l'expérience jazzistique et l'écriture, dont le caractère imprévisible et digressif – chez Fries par exemple – emprunte même à la pratique de l'improvisation. Comme cela peut également être le cas, en France, dans certains romans de Christian Gailly, le jazz, avec la liberté et la complexité de ses enchaînements harmoniques, son rapport spécifique à la répétition, modifie la perception du récit et en « syncope » la logique, contribuant avec force aux mutations de la pragmatique romanesque. Ce processus de transformation est également scruté, au cœur de ce qu'elle nomme la « musique-fiction » (comme on dit *science-fiction*), par Aude Locatelli, qui inclut du reste parmi ses objets un court roman déjà devenu un classique des mythologies littéraires du jazz, *Novecento : pianiste* d'Alessandro Barrico. Autrice de *La Lyre, la Plume et le Temps*<sup>32</sup>, un ouvrage qui a fait date et a inspiré de nombreux chercheurs (à commencer par l'auteur de ces lignes) Aude Locatelli part des stratégies discursives mises en place par les écrivains pour faire « entendre » au lecteur des musiques fictives et « inouïes » – ce qui peut parfois correspondre, dans notre terminologie, à une poétique mélogène – pour cheminer jusqu'à la question très actuelle du « livre augmenté ». On le sait, alors que l'insertion d'images dans un texte est aussi ancienne que l'édition, la mobilisation de la musique a jusqu'à nos jours été soumise à la capacité du lecteur à déchiffrer une partition, ce qui explique que peu d'auteurs en aient inséré dans un cadre fictionnel, même si Balzac, Hans Henny Jahnn, Arthur Schnitzler, et plus près de nous, André Hodeir ou Yann Apperry, ont su user de ce type de rupture. L'avènement du numérique et le déploiement d'une édition pensée comme « multimédia » a profondément rebattu les cartes, permettant au lecteur (notamment grâce à l'insertion de « QR codes ») une audition instantanée de la musique évoquée, quand se

- 25

---

<sup>30</sup> Y. Seité, *Le Jazz à la lettre : la littérature et le jazz*, Paris, PUF, 2010.

<sup>31</sup> T. Picard, « Jazzophobies : l'exemple de la France des années 1920-1930 », dans F. Sounac (dir.) ; *La Mélophobie littéraire, op. cit.*, p. 107-125.

<sup>32</sup> A. Locatelli, *La Lyre, la Plume et le Temps*, Tübingen, Niemeyer, 1998.

multiplient les romans (en particulier policiers et noirs) accompagnés d'une « *playlist* » suggestive : autant de tentatives, que l'on peut du reste juger invasives, pour hybrider, à destination du récepteur, musique et littérature.

26 - Même si l'on a évidemment conscience de l'artifice consistant à répartir les contributions en différentes sections, les approches et problématiques étant toujours profondément imbriquées les unes dans les autres, les trois articles que nous venons d'évoquer privilégient l'observation des procédés de musicalisation du récit, et les conséquences sur la forme de la mobilisation d'un savoir musical. La section suivante, en mettant davantage l'accent sur l'examen de parcours musicaux, c'est-à-dire de la manière dont l'art des sons – son apprentissage et sa pratique – s'inscrit dans la singularité des existences, illustre à quel point les valeurs musicales (celles dont on hérite, celles que l'on désire ou que l'on rejette) sont de puissants révélateurs des destinées psychologiques et sociales. De Grillparzer (*Le pauvre Musicien*) à Elfriede Jelinek (*La Pianiste*), en passant par George Sand (*Consuelo*), Romain Rolland (*Jean-Christophe*), Dominique Fernandez (*Porporino*) ou Ketil Bjornstad (*La Société des jeunes pianistes*), on sait que le *Künstlerbildungsroman* du musicien s'est enrichi de problématiques nouvelles, mettant à nu les obsessions d'un espace culturel ou d'une époque. Spécialiste de Venise et auteur de nombreuses publications dans le champ musico-littéraire, Marie-Françoise Hamard a choisi de s'attarder sur *Stabat Mater* du romancier italien Tiziano Scarpa, qui met en scène le fameux *Ospedale della Pietà* sous le magistère de Vivaldi. Dans ce texte qui adopte le genre de la lettre imaginaire, une jeune pensionnaire de l'hospice écrit à sa mère inconnue, dépeignant le divorce croissant entre le monde somatique, rythmé par les désirs et les souffrances du corps, et l'abstraction dont est entourée la musique, toujours prétendument spirituelle. Cette dichotomie crée un déchirement que la figure imposante de Vivaldi ne comble que provisoirement, et de manière illusoire : Marie-Françoise Hamard infléchit en effet son propos vers une analyse des mécanismes de l'autorité et de l'aliénation, révélant chez l'héroïne une aspiration à la liberté et une révolte contre le patriarcat musical. Cet élément féministe, également décisif dans la contribution d'Amandine Lebarbier, récemment co-organisatrice d'un colloque intitulé « Figures de musiciennes dans

l'art occidental<sup>33</sup> » est de nos jours, dans le champ musico-littéraire comme ailleurs, une donnée essentielle. Parallèlement à des essais pionniers comme *Musique Maestra* d'Evelyne Peillier ou *L'Opéra ou la défaite des femmes* de Catherine Clément, nombre de romancières, à l'instar de Nancy Huston et Anna Enquist, ont donné des héritières aux Consuelo et aux Corinne, dénonçant notamment, « l'invisibilisation » historique de figures féminines majeures, l'omniprésence – parfois dissimulée et pernicieuse – des asymétries de genre.

D'aliénation, mais aussi de la manière dont l'acte d'interprétation permet (en partie) de s'en affranchir, il est également question dans l'article que Michela Landi consacre au piano dans l'œuvre de Jean Echenoz. Spécialiste des mythes esthétiques et culturels et de l'intermédialité (notamment quand la musique est en jeu), Michela Landi s'attaque à l'instrument-roi, image de virtuosité transcendante, de production industrielle mais aussi fétiche bourgeois, parfois investi par un imaginaire mortifère. Convoquant Lacan et son analyse du névrosé obsessionnel, elle ausculte les angoisses propres aux pianistes échenoziens (dont Ravel), leur tendance au mutisme et à l'automutilation sensuelle, ainsi que leur relation aux injonctions pensant sur la carrière : on se souvient, dans un même ordre d'idées, de la critique morale du concert public formulée en son temps par Glenn Gould, ou au geste symbolique (et controversé) accompli par François-René Duchâble, qui, décidant d'interrompre brutalement sa vie de concertiste, précipita son piano dans un lac. Notons que cette plongée dans la *psyché* de l'interprète-compositeur n'est en rien incompatible avec une visée mélogène et méloforme, puisque Michela Landi, s'appuyant sur l'analyse du style, révèle également, chez Echenoz, l'importance du modèle contrapuntique. À cette pénétrante psycho-sociologie du piano et du pianiste comme point focal du roman, que l'on pourrait également mener, entre autres, sur des textes d'Alain Claude Sulzer<sup>34</sup>,

- 27

---

<sup>33</sup> « Figures de musiciennes dans l'art occidental : images, représentations, scénographies », organisé par Amandine Lebarbier et Sarah Hassid, Université Paris Nanterre, 9-10 juin 2022.

<sup>34</sup> A. C. Sulzer, *Une Mesure de trop* [*Aus der Fugen*, 2012], traduit de l'allemand par Johannes Honigmann, Arles, Actes Sud, 2013.

Pascal Mercier<sup>35</sup> ou Thomas Snégaroff<sup>36</sup>, succède dans ce volume l'étude proposée par Raphaël Rabu, dont les travaux actuels comprennent une importante dimension ethnographique, rappelant qu'un Lévi-Strauss avait en son temps qualifié la musique de « suprême mystère des sciences de l'homme<sup>37</sup> ». Son regard se tourne à présent vers deux textes, *Le Sacre du printemps* (1979) d'Alejo Carpentier et *Le Temps où nous chantions* (2003) de Richard Powers (ce deuxième roman ayant désormais acquis, par son ampleur et la variété des problématiques qu'il soulève, un statut de « classique contemporain »), qu'il examine dans une perspective sociologique, à l'aide de concepts bourdieusiens. Examinant la manière dont les valeurs musicales, notamment la dialectique entre musique savante et musique populaire, informent les sociétés cubaine et américaine (considérées comme des espaces socio-culturels dont le destin des personnages romanesques révèle la spécificité et les fractures), il interroge l'imaginaire géographique national, en prenant soin d'articuler entre elles les problématiques de race, de genre et de classe.

28 - Repères historiques et stylistiques, figures totémiques ou tutélaires, comme on a pu en débattre lors d'un colloque récemment organisé à Metz<sup>38</sup>, catalyseurs de mythologies culturelles, ainsi que l'ont montré (entre autres) Marie Gaboriaud pour Beethoven<sup>39</sup> et Marie-Hélène Rybicki pour Paganini<sup>40</sup>, les compositeurs et leurs partitions les plus magnétiques (on ne compte plus les romans inspirés, à des titres divers, par *Les Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach) sont l'un des plus puissants vecteurs de l'imaginaire musico-littéraire : le seul Tchaïkovski, par exemple, a inspiré des romans à Klaus Mann<sup>41</sup>, Nina Berberova<sup>42</sup>, Jacques Brenner<sup>43</sup>,

<sup>35</sup> P. Mercier, *L'Accordeur de pianos [Der Klavierstimmer]*, 1998], traduction de l'allemand par Nicole Casanova, Paris, 10/18, 2010.

<sup>36</sup> T. Snégaroff, *Putzi*, Paris, Gallimard, 2020.

<sup>37</sup> C. Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 26.

<sup>38</sup> « Les figures tutélaires dans la prose et la poésie aux 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles : entre filiations, rejets, et création », organisé par Nadia Lapchine et Yves Iehl, Université de Lorraine (Metz), 30 septembre- 2 octobre 2021.

<sup>39</sup> M. Gaboriaud, *Une Vie de gloire et de souffrance : le mythe de Beethoven sous la Troisième République*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

<sup>40</sup> M. H. Rybicki, *Le Mythe de Paganini dans la presse et la littérature de son temps*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Dominique Fernandez<sup>44</sup>, Jean-Maurice de Montrémy<sup>45</sup>. Directrice de nombreux travaux de recherche dans le domaine musico-littéraire, spécialiste de Stendhal et de la place de l'opéra dans la culture européenne, Élisabeth Rallo-Ditche s'intéresse à une figure qui sans doute ne possède pas l'universalité d'un Bach, d'un Mozart, d'un Beethoven ou d'un Wagner, mais demeure un maître incontesté de la symphonie postromantique, Jean Sibelius. Représentant musical par excellence de la nation finlandaise, le compositeur a inspiré à Richard Millet un essai littéraire, *Sibelius : les cygnes et le silence*<sup>46</sup>, dans lequel il est notamment comparé (de manière discutable) à Knut Hamsun ; c'est cependant par le biais d'un récit du poète finlandais Bo Carpelan, *Axel*, constitué en partie du journal imaginaire du grand-oncle de l'auteur, Axel Carpelan, qu'Élisabeth Rallo-Ditche aborde la figure de Sibelius, mais aussi, à travers elle, une question de poétique comme la subjectivité de l'écoute musicale (et de l'éventuelle *ekphrasis* qui la suit) ou l'insoluble interrogation, sémiotique et philosophique, sur l'essence de l'art des sons, telle qu'elle a pu être envisagée, récemment, dans l'essai de Francis Wolff *Pourquoi la musique ? Ami intime de Sibelius et compositeur « raté »* (les échecs réels ou supposés de la construction d'une identité musicale constituant en eux-mêmes un sujet extrêmement stimulant<sup>47</sup>), Axel projette sur la personne de Sibelius un idéalisme musical intense, imprégné de schopenhauerisme, construisant l'image durable d'un artiste spiritualiste, entretenant un rapport organique à la nature, au monde archaïque, et manifestant, dans sa modernité singulière, une profonde inactualité. Du golfe de Finlande à Saint-Pétersbourg, le pas est aisément franchi, au moins du point

- 29

---

<sup>41</sup> K. Mann, *Symphonie pathétique* [*Symphonie pathétique*, 1935], traduction de Frédérique Daber et Gabrielle Merchez, Paris, Jean-Cyrille Godefroy, 1984.

<sup>42</sup> N. Berberova, *Tchaïkovski*, Arles, Actes Sud, 1987.

<sup>43</sup> J. Brenner, *Tchaïkovski ou la nuit d'octobre*, Monaco, Editions du Rocher, 1993.

<sup>44</sup> D. Fernandez, *Tribunal d'honneur*, Paris, Grasset, 1996.

<sup>45</sup> J. M. de Montrémy, *Le Collectionneur des lagunes*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2014.

<sup>46</sup> R. Millet, *Sibelius : les cygnes et le silence*, Paris, Gallimard, 2014.

<sup>47</sup> S. Lelièvre, E. Lascoux, M. H. Rybicki (dir.), *Le Musicien raté*, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2022.

de vue strictement géographique ; mais c'est plutôt à l'ère soviétique que nous entraîne l'article de Nathalie Avignon, qui s'intéresse à un autre géant du répertoire symphonique, Chostakovitch. Spécialiste du domaine musico-littéraire, Nathalie Avignon avait déjà abordé la postérité littéraire de ce compositeur en analysant, dans son ouvrage *Musique et abolition du temps*<sup>48</sup>, le difficile roman de Léonid Guirchovitch *Apologie de la fuite*<sup>49</sup>. Entre accablement et sarcasme, adhésion de surface à l'esthétique réaliste-socialiste et dissidence intérieure, Chostakovitch semble être une parabole vivante des déchirements du XX<sup>e</sup> siècle : c'est ainsi que l'envisage William T. Vollmann dans sa vaste fresque romanesque *Central Europe*<sup>50</sup>, dont part Nathalie Avignon pour se consacrer ensuite à des romans de Sarah Quigley, Julian Barnes et Alexis Ragouneau, entre variations psycho-biographiques (la personnalité tourmentée du compositeur faisant de lui un matériau humain des plus tentants pour un romancier), spéculations esthético-politiques (on songe en particulier au rôle symbolique joué par la *Symphonie n°7*, « Leningrad ») et tentative « méloforme » de transformer un roman – au moins sur le plan de la structure apparente – en *analogon* d'une partition.

30 -

Le champ musico-littéraire, tel que nous avons tenté d'en cerner certaines spécificités, s'inscrit naturellement dans celui, plus vaste, de l'intermédialité, qui observe dans les pratiques, et dans le monde social, la mise en œuvre d'une intersémiotique des arts. Le cas singulier de la musique, éternel point d'achoppement de tous les « systèmes de l'art », confère aux représentations du fait musical (artistes, scènes de concerts, instruments) une influence considérable sur les poétiques musico-littéraires : Michèle Finck, dans l'entretien figurant dans ce volume, évoque ainsi la manière dont son recueil *Connaissance par les larmes*, prolongeant une expérience synesthésique plus ancienne, n'envisage pas la musique indépendamment d'une « pinacothèque » et d'une « cinémathèque » intimes. Comme l'ont montré les travaux de Philippe Junod<sup>51</sup> et Jean-Yves Bosseur<sup>52</sup>, ou, plus récemment, la

---

<sup>48</sup> N. Avignon, *Musique et abolition du temps, figures d'un idéal dans le roman contemporain*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

<sup>49</sup> L. Guirchovitch, *Apologie de la fuite* [Praj, 1998], traduction du russe par Luba Jurgenson, Paris, Verdier, 2004.

<sup>50</sup> W. T. Vollmann, *Central Europe* [Europe Central, 2005], traduction de l'anglais par Claro, Arles, Actes Sud, 2007.

<sup>51</sup> Ph. Junod, *La Musique vue par les peintres*, Genève, Édita, 1988.

somme constituée par Florence Gétreau avec *Voir la musique*<sup>53</sup>, l’imaginaire musical de l’occident a été puissamment par la tradition picturale, à tel point que tout écrivain reçoit à des degrés divers de conscience, dans sa relation à l’art des sons, la « leçon des images ». Une ultime section de cet ouvrage rassemble ainsi, ce qui ne les empêche nullement, il faut le redire, de déborder largement toute catégorie, des contributions comprenant une dimension iconologique remarquable. Autrice d’une thèse sur la figure de Sainte Cécile dans la littérature et les arts européens au XIX<sup>e</sup> siècle, spécialiste de l’historicité des représentations de la musique, Amandine Lebarbier propose un rapprochement passionnant entre deux œuvres distantes dans le temps, *Le Chant de l’amour triomphant* (1881) de Tourgueniev (qui inspira à Ernest Chausson son fameux *Poème pour violon et orchestre* de 1896) et le film de Céline Sciamma *Portrait de la jeune fille en feu*, sorti en 2019. Mettant en lumière les similitudes entre ces deux fables du désir féminin, du mariage arrangé et de l’amour contrarié, Amandine Lebarbier étudie la dialectique qui s’y noue entre la musique – comme adjuvant de la transgression et langage secret – et l’art du portrait. Entre l’Italie du XVI<sup>e</sup> siècle (Tourgueniev) et la France du XVIII<sup>e</sup> (Sciamma), les scènes musicales, toujours incluses à l’écran, comme nous l’a appris Michel Chion<sup>54</sup>, dans un complexe audio-musico-visuel qui les dépasse, détiennent ainsi la clé du récit, tant sur le plan émotionnel que politique. Bien qu’il consacre ses recherches actuelles à la fiction française du XIX<sup>e</sup> siècle, dans laquelle il recense et analyse les scènes musicales, c’est au célèbre romancier japonais Haruki Murakami que Jean Guillaumont dédie son article, lequel révèle, dans *Le Meurtre du Commandeur*, un principe de décentrement pourvoyeur de nouvelles perspectives sur le *Don Giovanni* de Mozart. Tenant à la fois du roman de l’artiste et du *thriller*, sans s’interdire le surnaturel, le texte aborde l’opéra non pas directement, mais au moyen d’un « détour pictural » permettant de faire émerger les questions de la violence et de la tentation parricide. En clôture de ce volume, on se réjouit tout particulièrement que la contribution de Suzanne Canessa, qui a consacré un ouvrage au considérable aura « méloforme » de l’art de

- 31

---

<sup>52</sup> J. Y. Bosseur, *Musique, passion d’artistes*, Genève, Skira, 1991.

<sup>53</sup> F. Gétreau, *Voir la musique*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2017.

<sup>54</sup> M. Chion, *L’Audio-vision, son et image au cinéma* (1990), Paris, Armand Colin, 2013.

Jean-Sébastien Bach dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle, permette d'aborder le domaine aujourd'hui si fertile de la bande dessinée. Ou plutôt du roman graphique : à l'instar des œuvres de Marjane Satrapi, auxquelles il fait immédiatement songer, c'est en effet de cette catégorie que relève l'album de l'autrice franco-libanaise Zeina Abirached, *Le Piano oriental*, dont Suzanne Canessa nous révèle toute la complexité : l'invention d'un piano « bilingue », sur lequel il est possible d'interpréter la musique « classique » occidentale mais aussi la musique orientale et ses intervalles infra-chromatiques, donne lieu à un récit virtuose, dans lequel la séduction d'un noir et blanc rappelant la notation musicale (mais aussi l'alternance des touches du clavier) sert un propos sur le multiculturalisme et les fractures de l'identité.

32 - Dans un passage souvent cité, Roland Barthes affirmait que la musique était tout à la fois « l'exprimé » et « l'implicite » du texte, transformant peu à peu l'art des sons, comme valeur culturelle et élan fondamental de l'expression, en condition de l'accès d'un texte au « régime d'art ». Une relation « réussie », ajoutait-il, peut toujours être qualifiée de *musicale* en ce qu'elle dépasse le seul plan de la cognition pour y adjoindre des contenus non-articulés, d'ordre sensible et sensuel. Une telle déclaration, propre à réjouir les mélomanes, n'offre évidemment pas le fin mot sur l'art du texte ni une définition de la littéarité, mais elle constitue une manière de programme critique dont chacun, sur des corpus en perpétuel renouvellement, peut à présent s'emparer. On espère ainsi que l'entretien et les articles qui vont suivre, dans leur variété, offriront une démonstration de la vivacité tant du geste comparatiste que du domaine musico-littéraire.