

Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 8

Musique en textes



1997

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

Pratiques de la musique textuelle

"Il est donc très difficile de parler de la musique".

R. Barthes,

"La musique, la voix, la langue."¹

"Big Benaben. Big Benben."

J. Joyce, "Sirens," *Ulysses*.²

*"I wonder if the day will ever return
when music will be treated as music."*

E. M. Forster, *Howards End*.³

Je voudrais, à l'orée de ce séminaire, poser une question simple, celle-là même qui fait l'objet de notre réflexion : comment peut-on lire de la musique, sinon la musique, dans un texte littéraire ?

Je vois aussitôt deux types de réponses possibles, deux manières de voir les choses, qui correspondent probablement à deux types de tempéraments, deux genres de littératures, de corpus (peut-être de corps), et de textes, selon que l'on envisage les œuvres littéraires où la musique joue un rôle dans le déroulement de l'intrigue, dans la distribution des personnages, leur évolution, et/ou que l'on considère celles qui font œuvres de musique, qui se veulent musicales, voire

1 R. Barthes, *L'obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Tel Quel", 1982, p. 247.

2 J. Joyce, *Ulysses*, Penguin, 1975, p. 255.

3 E.M. Forster, *Howards End*, London, Edward Arnold, 1965, p. 41.

Pratiques de la musique textuelle

imitatives de cet art. Ce n'est pas la même chose d'envisager la musique dans un texte que d'étudier la musique d'un texte, si tant est qu'un texte puisse être, littéralement, "musical". D'où, peut-être, le titre de ce séminaire, dans lequel *en textes* sonne comme une formation de compromis.

Mimologiques musicales

Il ne faut pas cependant se cacher que deux conceptions s'affrontent ici, qui peuvent s'apparenter au débat posé par Platon dans le *Cratyle*, tel que le transcrit Genette dans *Mimologiques* :

On connaît le problème du Cratyle : placé entre deux adversaires, dont l'un (Hermogène) tient pour la thèse dite conventionaliste selon laquelle les noms résultent simplement d'un accord et d'une convention entre les hommes, et l'autre (Cratyle) pour la thèse dite naturaliste, selon laquelle chaque objet a reçu une "dénomination juste" qui lui revient selon une convenance naturelle, Socrate semble d'abord soutenir le second contre le premier, puis le premier contre le second...⁴

Plus loin, Genette résume les positions de ses trois personnages face à la "doctrine" mimologiste dans un tableau où Socrate occupe une place médiane entre le "mimologisme absolu" de Cratyle et le refus d'Hermogène, ce "conventionalisme" qui annonce celui de Saussure.⁵

On peut, je crois, transposer les termes de ce débat sur le terrain qui nous occupe, en opposant, *mutatis mutandis*, une conception sinon restrictive, du moins restreinte de la musique en littérature, à une conception plus large de la littérature comme musique : d'un côté, ne voir dans le texte littéraire qu'une série de noms et de mots conventionnels dont la "musicalité" ne pourrait être que métaphorique, de l'autre, accepter de considérer un texte littéraire comme un "morceau de musique" potentiel ou véritable, en considérant sa structure, ses sonorités en un certain ordre assemblées, voire son genre

4 G. Genette, *Mimologiques*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Poétique", 1976, p. 11.

5 *Ibid.*, p. 70.

Jean-Pierre Naugrette

même, comme relevant de l'art musical. La première conception pourrait se résumer à la proposition "le mot musique ne chante pas" (ne joue pas du piano, de la contrebasse, ni du violoncelle), la seconde à une formule comme *ut musica poesis*, voire *musica poesis*, en faisant tomber le terme de comparaison. On voit aussitôt ce que ces deux conceptions peuvent avoir de radical ou d'extrême. La première risque de ne considérer la musique que comme un thème parmi d'autres, en négligeant ce que l'écriture peut avoir de musical, au moment même, par exemple – mais pas forcément – où elle tente de décrire une scène de concert ou d'opéra. La seconde risque de voir de la musique partout (et du même coup d'autres arts, comme la peinture ou la sculpture) en gommant la spécificité du texte littéraire.

On sent également à quel point ce débat sur l'éventuelle musicalité d'un texte littéraire s'inscrit dans une diachronie, et ne se pose pas tout à fait dans les mêmes termes en 1820, en 1894, en 1922, qu'aujourd'hui. Au strict cloisonnement entre les arts qui a prévalu jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle, a succédé, dès la fin du siècle, une tentative de rapprochement ou d'"échange", pour reprendre un terme utilisé par Mallarmé dans sa conférence de 1894 intitulée "La Musique et les Lettres," qu'il prononça à Oxford et Cambridge :

Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés ; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde.

A l'égal de créer : la notion d'un objet, échappant, qui fait défaut.

Semblable occupation suffit, comparer les aspects et leur nombre tel qu'il frôle notre négligence : y éveillant, pour décor, l'ambiguïté de quelques figures belles, aux intersections. La totale arabesque, qui les relie, a de vertigineuses sautes en un effroi que reconnue ; et d'anxieux accords. Avertissant par tel écart, au lieu de déconcerter, ou que sa similitude avec elle-même, la soustraie en la confondant. Chiffraction mélodique tue, de ces motifs qui composent une logique, avec nos fibres. Quelle agonie, aussi, qu'agite la Chimère versant par ses blessures d'or l'évidence de tout l'être pareil, nulle torsion vaincue ne fausse ni ne transgresse l'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l'idée ; sinon sous le visage humain, mystérieuse, en tant qu'une Harmonie est pure.

Pratiques de la musique textuelle

Surprendre habituellement cela, le marquer, me frappe comme une obligation de qui déchaîna l'Infini ; dont le rythme, parmi les touches du clavier verbal, se rend, comme sous l'interrogation d'un doigté, à l'emploi des mots, aptes, quotidiens.

Avec véracité, qu'est-ce, les Lettres, que cette mentale poursuite, menée, en tant que le discours, afin de définir ou de faire, à l'égard de soi-même, preuve que le spectacle répond à une imaginative compréhension, il est vrai, dans l'espoir de s'y mirer.

Je sais que la Musique ou ce qu'on est convenu de nommer ainsi, dans l'acception ordinaire, la limitant aux exécutions concertantes avec le secours des cordes, des cuivres et des bois et cette licence, en outre, qu'elle s'adjoigne la parole, cache une ambition, la même : sauf à n'en rien dire, parce qu'elle ne se confie pas volontiers. Par contre, à ce tracé, il y a une minute, des sinueuses et mobiles variations de l'Idée, que l'écrit revendique de fixer, y eut-il, peut-être chez quelques-uns de vous, lieu de confronter à telles phrases une réminiscence de l'orchestre ; où succède à des rentrées en l'ombre, après un remous soucieux, tout à coup l'éruptif multiple sursautement de la clarté, comme les proches irradiations d'un lever de jour : vain, si le langage, par la retrempe et l'essor purifiants du chant, n'y confère un sens.

Considérez, notre investigation aboutit : un échange peut, ou plutôt il doit survenir, en retour du triomphal appoint, le verbe, que coûte que coûte ou plaintivement à un moment bref accepte l'instrumentation, afin de ne demeurer les forces de la vie aveugles à leur splendeur, latentes ou sans issue. Je réclame la restitution, au silence impartial, pour que l'esprit essaie à se rapatrier, de tout – chocs, glissements, les trajectoires illimitées et sûres, tel état opulent aussitôt évasif, une inaptitude délicate à finir, ce raccourci, ce trait – l'appareil ; moins le tumulte des sonorités, transfusibles, encore, en du songe.

Les grands, de magiques écrivains, apportent une persuasion de cette conformité.

Alors, on possède, avec justesse, les moyens réciproques du Mystère – oublions la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres, n'étant que le partage, voulu, pour sa rencontre ultérieure, du cas premier : l'une évocatoire de prestiges situés à ce point de l'ouïe et presque de la

Jean-Pierre Naugrette

*vision abstrait, devenu l'entendement ; qui, spacieux, accorde au feuillet d'imprimerie une portée égale.*⁶

Partant d'une phrase, aider "l'éclosion, en nous, d'aperçus et de correspondances,"⁷ saisir "la totale arabesque", la "Chiffraction mélodique" ou le "clavier verbal" d'un texte, être sensible aux "chocs, glissements," et autres "trajectoires illimitées et sûres" d'une Ligne épousant les "sinueuses et mobiles variations de l'Idée," tel est le projet mallarméen qui débouche sur l'écriture d'un Poème comme "Un Coup de Dés", écrit trois ans plus tard, et dont la Préface se réclame de l'influence "étrangère" de la Musique, avec le souhait que le poème, dont la typographie même rappelle parfois la portée musicale, inaugure un genre "comme la symphonie."⁸ D'une certaine manière, Mallarmé n'a jamais cessé d'explorer "les moyens réciproques du Mystère" en abolissant "la vieille distinction," et ce de multiples façons, qui ne sont pas, loin s'en faut, équivalentes, et que nous nous contenterons de repérer :

- a) le poème mis en musique : "L'après-Midi d'un Faune," mis en musique par Debussy. Le texte "en musique".
- b) le poème comme musique : voir "Un Coup de Dés", comme une symphonie.
- c) le poète écrivant sur la musique : par exemple "Richard Wagner : rêverie d'un poète français", texte de critique découpé en paragraphes inégaux, jouant sur un "clavier verbal", voire une "orchestration"⁹ qui finirait par l'apparenter à ce dont il parle. D'où le problème : comment parler de la musique, sans essayer de faire œuvre musicale ?

Le texte de Mallarmé date de 1894. Avec *Die Musik* (1895), Gustav Klimt représentera bientôt une étrange harpiste dont les notes esquisseront un ballet dans l'espace, sous le regard de deux statues : musique,

6 Mallarmé, "La Musique et les Lettres," *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1945, pp. 647-649.

7 *Ibid.*, p. 646.

8 *Ibid.*, p. 456. Notons que Mallarmé définit sa tentative comme participant "de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose."

9 Mallarmé, "Richard Wagner", *ibid.*, p. 545.

Pratiques de la musique textuelle

danse, sculpture, en un tableau assemblées. Cet éclatement de la distinction entre les arts, souhaité par Mallarmé en 1894, semble connaître une confirmation éclatante dans les années 1910-1920, qu'il s'agisse de la poésie (Apollinaire et les Calligrammes), de la littérature (Joyce et *Ulysses*), ou de la peinture (Klee, Picasso, Braque, Matisse). En 1926, Kandinsky publie *Point, ligne, plan* où il constate l'utilisation des mêmes termes en peinture et en musique (ligne, note, touche, harmonie) et compare le volume d'un son à l'épaisseur d'une ligne. Matisse, de son côté, semble ne pas pouvoir parler peinture sans parler musique, comme dans cette déclaration de 1945 : "Certes, la musique et la couleur n'ont rien de commun, mais elles suivent des voies parallèles. Sept notes avec de légères modifications suffisent à écrire n'importe quelle partition. Pourquoi n'en serait-il pas de même pour la peinture?"¹⁰ Et l'on remarque ainsi que dans *Le Violoniste à la fenêtre* le peintre s'est servi de noir, de blanc, de gris, de bleu, de rouge, de rose et de marron, soit sept couleurs... Quant à Joyce, chacun sait que le chapitre de *Ulysses* intitulé "Sirens" est écrit selon le principal musical de la "fuga per canonem" :

*Bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing Imperthnthn thnthnthn.
Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips.
Horrid! And gold flushed more.
A husky fifenote blew.
Blew. Blue Bloom is on the
Gold pinnacled hair.
A jumping rose on satiny breasts of satin, rose of Castille.
Trilling, trilling : Idolores.
Peep! Who's in the...peepofgold?
Tink cried to bronze in pity.
And a call, pure, long and throbbing. Longindying call.
Decoy. Soft word. But look! The bright stars fade. O rose! Notes
chirruping answer. Castille. The morn is breaking.
Jingle jingle jaunted jingling.
Coin rang. Clock clacked.*

10 H. Matisse, cité par A. Robinson dans *Tableaux choisis : Matisse*, Paris, Ed. Scala-Centre Georges Pompidou, 1993, p. 79.

Jean-Pierre Naugrette

*Avowel. Sonnez. I could. Rebound of garter. Not leave thee. Smack.
La cloche! Thigh smack. Avowel. Warm. Sweetheart, goodbye!
Jingle. Bloo.*¹¹

Enfin Barthes, en 1971, dans un article célèbre intitulé "De l'œuvre au texte", tentera-t-il, avec des accents parfois mallarméens, d'achever l'abolissement voulu par Mallarmé en effectuant l'éloge inaugural de *l'interdisciplinaire*, qui selon lui commence "effectivement (et non par la simple émission d'un vœu pieu) lorsque la solidarité des anciennes disciplines se défait, peut-être même violemment à travers les secousses de la mode, au profit d'un objet nouveau, d'un langage nouveau, qui ne sont ni l'un ni l'autre dans le champ des sciences que l'on visait paisiblement à confronter ; c'est précisément ce malaise de classification qui permet de diagnostiquer une certaine mutation."¹² On pense à Mallarmé qui souhaitait "A l'égal de créer : la notion d'un objet, échappant, qui fait défaut".

Eloge de "la vieille distinction"

Le problème est bien sûr qu'un tel résumé prend l'eau de toutes parts, et que cette position est pratiquement intenable, pour des raisons à la fois subjectives et objectives.

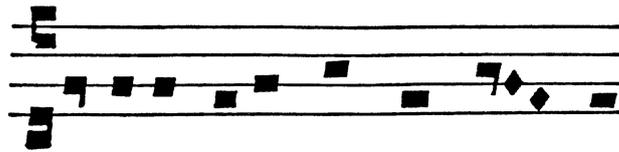
Subjectivement : est-ce par goût personnel, amour du paradoxe, ou réaction contre un certain flou artistique ambiant, toujours est-il que j'ai peine à voir la musique là où elle n'est pas. Matisse disait bien que musique et couleur n'avaient rien de commun, et j'ai beau me forcer, face au *Violoniste à la fenêtre*, mais aussi à *La Leçon de piano*, à *l'Intérieur au violon* ou à *La Leçon de musique* (1916-1917), je vois un violon dans son étui, un petit garçon à son piano, un duo, toujours au piano, formé de la fille (Marguerite) et du fils (Pierre) de l'artiste, je vois une partition sur laquelle est écrite le nom HAYDN, je vois des couleurs, mais je n'entends point de musique. Il en va de même face

11 J. Joyce, *Ulysses*, pp. 254-255.

12 R. Barthes, "De l'œuvre au texte", *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Points", 1984, p.71.

Pratiques de la musique textuelle

aux violons, aux guitares ou aux mandolines chez Picasso, Gris ou Braque. Parler de "chromatisme", de "tonalité" ou de "gamme de couleurs" à propos d'un tableau me laisse toujours froid, sceptique, interrogateur, car relevant au pire d'un abus de langage, d'une métaphorisation excessive, au mieux d'une forme de dénégation, surtout dans la bouche d'un artiste, qui sait bien que les deux arts en question n'ont rien à voir, mais quand même... Dans le cas de Joyce et de "Sirens", il semble aussi que la correspondance ait ses limites, mieux, que Joyce ait joué précisément sur ces limites : non seulement on sait aujourd'hui qu'il ne s'agit pas, stricto sensu, d'une "fuga per canonem",¹³ mais il est frappant de voir Joyce introduire un véritable morceau de musique, un "Gloria in excelsis Deo" sous forme de portée musicale, dans le chapitre "Charydbe et Scylla", celui-là même dont l'écriture est censée être dialectique :



Glo—o—ri—a in ex—cel—sis De—o¹⁴

D'où ce paradoxe apparent d'une "fuga per canonem" qui n'en est pas une, et d'un chapitre dont l'écriture n'est pas officiellement musicale qui débouche pourtant sur une portée.

Ces deux exemples, ceux de Matisse et de Joyce, permettent de cerner un peu mieux la situation paradoxale de la musique représentée dans un autre art. Au lieu de s'extasier à l'infini sur "la musique de Matisse" ou sur la "fuga per canonem" de Joyce, peut-être serait-il préférable d'insister au contraire sur l'une des grandes qualités de la musique en peinture ou en littérature, à savoir son profond silence. Les musiciens de Matisse jouent du piano, mais je ne les entends pas. Peut-être jouent-ils du Haydn, mais je n'en sais rien, et quand bien même ce serait, je n'entendrais point. Il semble au contraire que tout le

¹³ Voir Michael Mason, *James Joyce : Ulysses*, London, Edward Arnold, Studies in English Literature, 1977, p. 51.

¹⁴ *Ulysses*, p. 198.

Jean-Pierre Naugrette



H. Matisse, *La Leçon de Musique* (1917)

Pratiques de la musique textuelle

tableau soit organisé autour de ce silence. Dans la *Leçon de piano*, mon regard est attiré par celui du petit garçon qui contemple un métronome par définition immobile, un triangle dont on retrouve la forme géométrique à l'angle du piano, dans l'encadrement de la fenêtre, mais aussi et surtout sur son visage, qui semble avoir introjeté l'objet de sa contemplation, ou avoir été mangé par ce battement figé du temps. Dans *l'Intérieur au violon*, l'étui ouvert n'a de valeur que par rapport à l'ouverture de la fenêtre, puis des persiennes, sur un plus grand soleil. Dans *La Leçon de musique*, le duo qui joue du piano m'apparaît tout compte fait moins intéressant que l'autre fils (Jean), assis à gauche en train de lire, qui semble à l'écart, et qui, en cette année 1917, s'apprêtait à partir à la guerre. La musique a du sens par ce qu'elle ne dit pas, parce qu'elle ne dit pas : l'écart inquiétant de Jean, l'intimité de Marguerite et de Pierre au piano Pleyel, la femme du peintre à l'arrière-plan, cousant dans un rocking-chair, à l'extérieur, figure de Pénélope attendant déjà le retour de son guerrier, ou bien une certaine forme de continuité malgré la guerre qui menace. Peu importe ce qu'ils jouent : ce qui compte, c'est qu'ils jouent à la fois ensemble et pas tous ensemble. Ce que le tableau raconte, c'est une forme d'être-ensemble sur le point de disparaître, qui a peut-être déjà disparu, un rite de *musica practica*, dirait Barthes – "(le piano, la jeune fille, le salon, le nocturne)"¹⁵ – voué à la disparition. La seule musique que j'entends ici, c'est moi qui l'apporte dans le tableau muet, en introduisant par exemple *Le Tombeau de Couperin* de Ravel, daté de 1919, dont chacun des mouvements est dédié à un ami mort à la Grande Guerre.

Objectivement : on peut avancer que la "fugue" de Joyce n'a d'intérêt que parce qu'elle n'est pas, précisément, une "fuga per canonem", parce qu'elle est "la notion d'un *objet*, échappant, qui fait défaut", la tentative sciemment désespérée d'en écrire une, une *imitatio* qui se sait vouée à l'échec, un effort colossal dont la visée n'est peut-être que d'aspirer à son achèvement, à ce "done" final qui la soulagerait – c'est le cas de le dire – enfin. Loin d'exulter, d'exalter la puissance de la musique en train de se faire, la voix narrative de "Sirens" ne dit rien

15 R. Barthes, "Musica Practica", *L'obvie et l'obtus*, p. 231. La problématique de la musique dans le tableau est bien posée par Catherine Beuvain dans "Du pictural au musical", *Interspace* n° 8, Université de Nice, 1994.

Jean-Pierre Naugrette

d'autre que la difficulté, voire l'impossibilité d'écrire un texte musical. C'est moins du son ou de la note, jouée ou chantée, mais plutôt du vide ou du silence, que naît ici la musique :

A voiceless song sang from within, singing :
– ... the morn is breaking¹⁶

Ou bien encore :

*Words? Music? No : it's what's behind.*¹⁷

Le texte littéraire qui se propose d'imiter la phrase musicale est pris dans un dilemme illustré par Joyce à travers les deux exemples pris dans "Sirens" et "Charydbe et Scylla" : soit tenter d'écrire *ut musica* au risque de ne jamais en écrire, soit d'introduire dans le texte littéraire un "morceau de musique", une portée par exemple, comme pour compenser le manque premier, au risque de perdre la littérature. Dans un passage de *Melmoth the Wanderer*, de Charles Maturin (1820), on voit ainsi une jeune fille, Elinor, s'effondrer quand elle apprend et comprend que son fiancé ne l'aime plus :

*As, unable to witness the agony of the wound he had inflicted but could not heal, he turned from her, the last light of day faded from the hills – the sun of both worlds set on her eye and soul – she sunk on the earth, and notes of faint music that seemed designed to echo the words – 'No–no–no–never–never more!' trembled in her ears. They were as simple and monotonous as the words themselves, and were played accidentally by a peasant boy who was wandering in the woods. But to the unfortunate, every thing seems prophetic; and amid the shades of evening, and accompanied by the sound of his departing footsteps, the breaking heart of Elinor accepted the augury of these melancholy notes * * *¹⁸*

16 J. Joyce, "Sirens", *Ulysses*, p. 263.

17 *Ibid.* p. 273.

18 Ch. Maturin, *Melmoth the Wanderer*, O.U.P., "The World's Classics", 1992, vol. IV, chap XXXI, p. 489.

Pratiques de la musique textuelle

Toute la progression du texte est fondée sur l'incapacité foncière à le faire chanter, à *rendre* ces "notes of faint music". Dans un premier temps, le narrateur compare ces notes à des mots, dont elles seraient l'écho : "No-no-no-never-never more!" La musique est alors conçue comme écho sonore de paroles intimes, ce "voiceless song" dont parle Joyce, et qui trouverait ici sa contrepartie dans le monde extérieur avec le jeune paysan errant dans les bois. La musique du monde est l'écho des sentiments du moi : nous sommes bien ici en plein romantisme. Dans un deuxième temps, au moment même de quitter la scène, Maturin éprouve le besoin d'inclure dans son texte, par une note (on pourrait jouer sur les mots) en bas de page, la portée musicale correspondant à ces "notes mélancoliques". On assiste alors à une irruption du référent qui ne peut être que troublante, car ce qui comptait jusqu'alors pour le lecteur, c'était précisément le fait que le texte ne chantait pas. Lorsque le narrateur ou l'écrivain tente de justifier la reproduction typographique de la portée, il écrit "I subjoin the notes whose modulation is so simple, and whose effect was so profound"; or rien, pas même la portée, ne pourra égaler cet "effet" de la mélodie sur l'héroïne. La portée n'a aucune portée. La scène est placée sous le signe d'une double *reductio* : dans le premier temps, la musique est réduite à des mots, et devient inaudible ; dans le second, la voix narrative qui pourrait s'attacher à décrire ce que ressent l'héroïne est réduite à une portée limitée à rendre la simplicité d'une modulation, et qui ne saurait dire la profondeur de *l'effet*. Or ce qui compte ici, c'est bien l'effet que produisent les notes, non les notes elles-mêmes. Quand je lis *Du Côté de chez Swann*, j'éprouve une grande jouissance à la lecture du passage dit "La sonate de Vinteuil", sans doute parce que la description de ce que Proust appelle "la phrase musicale" est entièrement prise en charge par la phrase littéraire du narrateur et l'effet de réverbération que la musique suscite dans sa conscience. Lorsque j'entends diverses phrases musicales dont on me dit qu'elles ont pu inspirer "la sonate de Vinteuil", j'écoute, mais je ne retrouve bien sûr jamais le texte. "Beaucoup d'écrivains ont bien parlé de la peinture ; aucun, je crois, n'a bien parlé de la musique, pas même

Jean-Pierre Naugrette

Proust," dit Barthes¹⁹ : et pour cause, car Proust n'a jamais voulu parler de la musique.

Le silence et la voix

Loin de croire vraiment à la possibilité d'écrire de la musique comme un musicien, les "grands", les "magiques" écrivains dont parlait Mallarmé ne font pas autre chose que travailler cet écart, jouer sur cette impossibilité : toute tentative d'écrire musicalement étant menacée de silence, la musique en littérature ne peut être perçue qu'indirectement, non telle qu'elle se joue elle-même, mais par l'effet ou l'affect qu'elle produit, telle qu'elle est prise en charge, en relais par la ou les voix narratives. Si on laisse de côté le cas particulier de la poésie, qui a toujours entretenu des liens consubstantiels avec la musique, on s'aperçoit ainsi que certains grands romans ont su jouer savamment de cet écart, entre silence et voix. Trois exemples.

Dans *The Mill on the Floss*, de George Eliot (1860), deux scènes "musicales" sont ainsi essentielles au développement de l'intrigue. Le chapitre I du troisième volume s'ouvre sur un "duo au Paradis" ("A Duet in Paradise") composé de Stephen et de Lucy dans le rôle d'Adam et Eve. Alors que Philip Wakem déteste, nous dit-on, *La Création* de Haydn (sans doute parce qu'il est bossu), Stephen et Lucy interprètent un duo tiré de "Graceful Consort", dans une harmonie parfaite. Le narrateur nous tient même un discours sur le rôle que joue la musique dans le rapprochement des êtres, surtout dans la solitude provinciale. Le titre même du chant, ses paroles, l'atmosphère dans laquelle baigne la scène suffisent à dire le bonheur qui attend les deux interprètes. La voix de la soprano s'accorde parfaitement à celle de la basse, et lorsqu'ils chantent de concert

*With thee delight is ever new,
With thee is life incessant bliss,*

19 R. Barthes, "La musique, la voix, la langue", *L'obvie et l'obtus*, p. 247.

Pratiques de la musique textuelle

ils croient d'autant plus à ce qu'ils chantent, nous dit le narrateur, *parce qu'ils le chantent*.²⁰ La scène se termine sur un tableau, ce qui n'est pas forcément très bon signe : dans ce pan, il y a un détail qui détone, le chien de Lucy, Minny, qui supporte très mal la musique et va se réfugier sous une chiffonnière en attendant "le jugement dernier". Le chien, qui traditionnellement représente la sexualité dans les scènes d'intimité classiques (voir *Les Courtisanes* de Carpaccio, au Musée Correr à Venise), est ici le signe d'un repli général, d'une débandade qui augure mal de la suite. Le duo se défait. Stephen s'excuse en disant : "My bliss is not incessant, for I must gallop home. I promised to be there at lunch."²¹ Lucy a beau imaginer "what a charming quartet they should have through life when Maggie married Philip,"²² il semble que la référence musicale soit ici ironique. Plus tard, une autre grande scène réunit de fait les quatre protagonistes, les quatre jeunes gens du roman. C'est encore Lucy qui prend l'initiative en disant "Let us have some music," comme si la musique pouvait réunir des êtres dont on sent bien qu'ils n'ont pas grand-chose en commun.²³ Elle demande à Philip et Stephen de donner le duo de *Masaniello*, ou *La Muette de Portici*, l'opéra d'Auber sur un livret de Scribe (1828). Au duo d'amoureux se substitue un duo masculin : non plus l'harmonie mais la rivalité, car il va s'agir d'impressionner les deux jeunes femmes qui écoutent. Le nom de l'opéra n'est pas non plus un hasard. La muette, ce sera Maggie, celle qui ne dit rien, image de la mort, à travers laquelle toute la scène est perçue et dont l'écoute, l'effet que la musique produit en elle, mais aussi et surtout sur elle, sur son apparence extérieure, sont essentiels :

Maggie always tried in vain to go on with her work when music began. She tried harder than ever today, for the thought that Stephen knew how much she cared for his singing, was one that no longer roused a merely playful resistance, and she knew too that it was his habit always to stand so that he could look at her. But it was of no use: she soon threw her

20 G. Eliot, *The Mill on the Floss*, Penguin, 1985, p. 475.

21 G. Eliot, *Ibid.*

22 *Ibid.*, p. 515.

23 *Ibid.*, p. 531.

Jean-Pierre Naugrette

*work down, and all her intentions were lost in the vague state of emotion produced by the inspiring duet – emotion that seemed to make her at once strong and weak, strong for all enjoyment, weak for all resistance. When the strain passed into the minor she half started from her seat with the sudden thrill of that change. Poor Maggie! She looked very beautiful when her soul was being played on in this way by the inexorable power of sound. You might have seen the slightest perceptible quivering through her whole frame, as she leaned a little forward, clasping her hands as if to steady herself, while her eyes dilated and brightened into that wide-open, childish expression of wondering delight which always came back in her happiest moments. Lucy, who at other times had always been at the piano when Maggie was looking in this way, could not resist the impulse to steal up to her and kiss her. Philip too caught a glimpse of her now and then round the open book on the desk, and felt that he had never before seen her under so strong an influence.*²⁴

On comprend mieux pourquoi Proust admirait tant George Eliot : tout le duo est perçu à travers la réverbération qu'il provoque dans la conscience et la physionomie d'un seul personnage. Toute la scène est construite autour de ce battement intérieur/extérieur qui finit par faire de Maggie le tableau d'un personnage qui écoute. La musique est perçue à travers le visage de la muette : le son vibre à travers le silence. La scène est ici d'autant plus forte que George Eliot, à aucun moment, ne cherche à imiter la musique en train de se faire, préférant s'en remettre intégralement à la voix de son narrateur : c'est la seule que perçoit le lecteur. De même, lorsque Philip entonnera plus loin un chant extrait de *Sonnambula*, de Vincenzo Bellini (1831), intitulé "Ah! Perchè non posso odiarti", et destiné à avouer son amour pour/à Maggie, c'est encore à travers elle que l'air sera saisi. Plus la musique est indicible, échappe à la transcription littéraire, plus la voix narrative se fait riche, discrète.

On trouve une amplification de ce phénomène dans *The Picture of Dorian Gray*, d'Oscar Wilde (1891), à propos duquel on soutiendra ici que c'est un grand roman sur la musique, peut-être autant, sinon plus

²⁴ *Ibid.*, p. 532.

Pratiques de la musique textuelle

que sur la peinture. Au début du second chapitre, Basil et Lord Henry découvrent Dorian Gray installé au piano, leur tournant le dos, en train de feuilleter un volume des *Scènes de la forêt* de Schumann. Dorian demande à Basil de lui prêter la partition en disant qu'il souhaite l'apprendre, car elles sont "tout à fait charmantes" (*perfectly charming*). A cet instant, Dorian se décrit lui-même comme à l'écart du jeu social : c'est ainsi qu'il a oublié de se rendre à un club de Whitechapel en compagnie de Lady Agatha, malgré la promesse qu'il lui avait faite, et qu'il n'a donc pas pu jouer en duo avec elle. Ce à quoi Lord Henry répond à propos de sa tante : "The audience probably thought it was a duet. When Aunt Agatha sits down to the piano she makes enough noise for two people."²⁵ On remarque, en ce début de roman, que Dorian n'est jamais décrit comme jouant vraiment du piano, mais qu'il se contente de feuilleter la partition comme s'il s'agissait d'un livre, "a volume of Schumann's *Forest Scenes*." Il s'agit bien d'un tableau (on pense à Matisse), une scène muette où l'important est peut-être de ne pas jouer... le jeu. Le choix de Schumann n'est pas un hasard non plus : la pièce est décrite comme "charmante", et fleure une certaine innocence.

Cette scène doit être mise en regard avec un autre passage, situé vers la fin du roman. Dorian est encore au piano, mais cette fois il joue, sous la dictée, peut-on dire, de Lord Henry, qui lui donne l'ordre de jouer un nocturne de Chopin : "Play me something. Play me a nocturne, Dorian, and, as you play, tell me, in a low voice, how you have kept your youth..."²⁶ Toute la scène n'est en fait qu'un long monologue de Lord Henry qui fantasme sur l'éternelle jeunesse de Dorian en tenant un discours "wildien" sur la beauté d'une vie transformée en œuvre d'art : "Life has been your art. You have set yourself to music. Your days are your sonnets."²⁷ L'ironie vient de ce que Dorian, qui est censé jouer, n'a pratiquement jamais la parole, et donc ne peut répondre à ce qui n'est qu'une rêverie : c'est seulement lorsqu'il abandonnera le piano, à la fin de la scène, qu'il pourra tenter de détromper Lord Henry. Le paradoxe tient ici au fait que le pianiste

25 O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Penguin, 1976, p. 22.

26 *Ibid.*, p. 238.

27 *Ibid.*, p. 240.

Jean-Pierre Naugrette

est silencieux, alors que l'auditeur est bavard : la voix narrative a pris le relais de la musique muette au point d'envahir la scène du récit quitte à devenir insupportable. L'auditeur se fait tyrannique, narcissique, étouffant : "Play me..." Le concert n'est que pour lui. Mais en même temps, c'est à travers lui que le lecteur perçoit Chopin, par réfraction à travers une conscience et une voix. Wilde ne cherche aucunement à imiter le nocturne, mais à décrire *une voix qui écoute*. Et la différence avec la première scène tient non seulement au fait que Dorian joue (a joué le rôle de la société, et s'est perdu en route), mais qu'il joue du Chopin au lieu de lire simplement du Schumann, passant d'une version "charmante" du romantisme à une conception plus sombre, à l'image de sa propre existence.

Dis-moi ce que tu joues, comment tu joues, je te dirai qui tu es. Toute l'évolution de Lucy Honeychurch dans *A Room with a view*, d'E. M. Forster (1908) peut ainsi se résumer à la manière dont elle joue du piano, quels musiciens elle joue, et comment : selon qu'elle joue "victorieusement" le premier mouvement de l'Opus 111 de Beethoven (chap. 3), qu'elle lui préfère Schumann et sa musique incomplète, saccadée et triste (chap. 11), qu'elle se mette à jouer "la musique du jardin enchanté" de l'*Armide* de Gluck et préfère refermer brusquement le piano plutôt que de passer au jardin de *Parsifal* comme le lui réclame son public déçu (chap. 15), ou qu'elle accepte, là encore, de renouer avec le jeu social en faisant entendre "the tinkling of a Mozart sonata" (chap. 18). Mais c'est surtout dans *Howards End* (1910) que Forster se livre à une véritable réflexion sur ce qu'entendre de la musique signifie, et du même coup, sur ce qu'écrire et décrire une scène musicale veut dire en littérature. Tout le chapitre V est en effet consacré à la perception d'un Concert par la famille Schlegel, avec, au programme, Brahms, Mendelssohn, Elgar, et surtout Beethoven et la *Cinquième Symphonie*, dont le titre apparaît dans le numéro même du chapitre. En ouverture, Forster définit à travers ses personnages une série de perceptions différentes d'une même morceau de musique :

It will be generally admitted that Beethoven's Fifth Symphony is the most sublime noise that has ever penetrated into the ear of man. All sorts and conditions are satisfied by it. Whether you are like Mrs Munt, and tap

Pratiques de la musique textuelle

surreptitiously when the tune comes – of course, not so as to disturb the others – or like Helen, who can see heroes and shipwrecks in the music's flood; or like Margaret, who can only see the music, or like Tibby, who is profoundly versed in counterpoint, and holds the full score open on his knee; or like their cousin, Fräulein Mosebach, who remembers all the time that Beethoven is 'echt Deutsch'; or like Fräulein Mosebach's young man, who can remember nothing but Fräulein Mosebach...²⁸

Après avoir défini d'entrée cette typologie d'écoutes possibles, le problème est bien, pour Forster, de choisir à travers quel point de vue ou quelle stratégie narrative il peut décrire le concert. Chacun des enfants Schlegel incarne une conception, une manière de percevoir la musique, un type d'écoute, qui ont aussitôt des conséquences sur le plan littéraire et influent sur le choix de la voix narrative : Tibby lirait la partition, en bon musicien qu'il est ;²⁹ Margaret ne pourrait rien dire d'autre qu'elle écoute de la musique ; seule Helen est capable de prendre en charge la voix narrative, parce qu'elle voit autre chose que les notes, par exemple des héros et des naufrages dans le premier mouvement, des lutins et un trio d'éléphants qui danse dans le troisième. C'est donc à travers elle que la Symphonie sera perçue, en suivant le fil de son imagination. Helen se situe à l'opposé de Lord Henry chez Wilde, qui déclarait à propos de la musique

What a blessing it is that there is one art left that is not imitative!³⁰

Par rapport à George Eliot, qui se contente de nous dire que la musique fait de l'effet à Maggie sans préciser lequel, on mesure ici le risque pris par Forster dans ce chapitre : face au dilemme où se trouve l'écrivain menacé de ne pouvoir rendre compte du concert si la musique est de la musique (conception tautologisante ou conventionaliste de Margaret), et

28 E. M. Forster, *Howards End*, pp. 32-33.

29 Voir cette autre "pratique" décrite par Bernard Dort dans son essai "Le livre au théâtre", celle du spectateur qui assiste comme lui au spectacle avec le livre sous les yeux, ou à la main. Il cite à ce propos le rêve mallarméen d'une "Œuvre totale" qui permettrait d'unir "Livre et Théâtre" (in *Le Jeu du Théâtre : Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L., 1995).

30 O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, p. 239.

Jean-Pierre Naugrette

menacé d'imitation si la musique est autre chose que de la musique (conception analogisante ou naturaliste d'Helen), l'auteur de *Howards End* a clairement choisi la deuxième solution. Le risque est ici limité par le fait que le résultat est superbe, comme par exemple cette première phrase très tôt coupée, correspondant à l'Andante :

*For the Andante had begun – very beautiful, but bearing a family likeness to all the other beautiful Andantes that Beethoven had written...*³¹

Il n'est donc pas certain que cette conception soit entièrement partagée par l'écrivain lui-même, – dont le *but* réintroduit une forme de tautologie : cet "Andante" de Beethoven ressemble aux autres "Andante" de Beethoven – comme le montre la discussion entre Mrs Munt et Margaret dans le même chapitre, au cours de laquelle cette dernière revendique la vieille distinction entre les arts, contrairement à sa sœur, qui, dit-elle, mélange tout :

*What is the good of the Arts if they are interchangeable? What is the good of the ear if it tells you the same as the eye? Helen's one aim is to translate tunes into the language of music. It's very ingenious, and she says several pretty things in the process, but what's gained, I'd like to know? Oh, it's all rubbish, radically false. If Monet's really Debussy, and Debussy really Monet, neither gentleman is worth his salt – that's my opinion.*³²

On a compris mon admiration pour Margaret Schlegel.

Jean-Pierre Naugrette
Université Paris X - Nanterre

31 *Howards End*, p. 33.

32 *Ibid.*, p. 41. Remarquons que la tirade de Margaret s'achève sur une attaque en règle contre Wagner : "He has done more than any man in the nineteenth century towards the muddling of the arts" (*ibid.*). On trouve déjà une critique virulente de Wagner et de sa musique dans *The Picture of Dorian Gray* par la bouche de Lady Henry : "I like Wagner's music better than anybody's. It is so loud that one can talk the whole time without people hearing what one says." (*op. cit.*, p. 54).