

Québec français



Littérature et musique Points d'achoppement et de rencontre

Aude Locatelli and Julie-Anne Delpy

Number 152, Winter 2009

Littérature et musique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/44182ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Locatelli, A. & Delpy, J.-A. (2009). Littérature et musique : points d'achoppement et de rencontre. *Québec français*, (152), 30-33.

Littérature et musique : points d'achoppement et de rencontre

par Aude Locatelli* et Julie-Anne Delpy**

Comme l'ont montré différentes études comparatistes musico-littéraires¹, les rapports entre l'art des sons et l'art des mots semblent travaillés par une forme de tension interne, à mi-chemin entre distance infranchissable et volonté d'imitation. C'est de cette relation paradoxale, de l'espèce de concours – dans les deux sens du terme – qui existe entre la musique et la littérature, que nous voudrions rendre compte dans le cadre de cet article. Nous prendrons appui, dans cette perspective, sur les acquis de la recherche comparatiste qui invite à prendre en considération, tour à tour, l'hétérogénéité des deux langages que sont la musique et la langue (dans son utilisation commune et dans son usage littéraire) et leur imitation mutuelle.



Joueurs de fifre et de tambour (Fonds public, Kerth, Munich).

La rivalité et l'imitation

Les relations entre la musique et la littérature semblent caractérisées par une hésitation, un balancement constant entre la rivalité et l'imitation délibérée. Chacun de ces deux arts prétend à ce que l'on pourrait appeler une « expressivité » supérieure : tandis que la langue peut se prévaloir de la puissance du *logos*, la musique est réputée être plus à même que le langage d'exprimer certaines émotions, certains sentiments. Cependant cette puissance supérieure d'expression, à défaut de pouvoir être transposée en mots, n'est conférée à cette dernière que de manière intuitive. À l'inverse, la langue, qu'elle soit ou non considérée dans sa spécificité littéraire, se trouve irrémédiablement limitée par son attachement à la signification, en quelque sorte et à des degrés divers condamnée à la pauvreté de la transparence. Le rapprochement entre la musique et la littérature ne va donc pas nécessairement de soi.

Cependant ces deux arts fonctionnent aussi de manière évidente comme une source d'inspiration mutuelle ; ils connaissent une influence réciproque qui peut se manifester principalement sous les formes suivantes : dans des œuvres littéraires qui mettent en scène des personnages de musiciens et / ou qui tentent d'importer dans le champ littéraire des formes spécifiquement musicales ; dans des textes chantés, le plus souvent avec accompagnement instrumental (dans le cadre de l'opéra, du lied ou de la chanson) et enfin dans des œuvres musicales à vocation narrative, tel le poème symphonique. Nous ne pourrions malheureusement évoquer que rapidement cette forme particulière de collaboration entre texte et musique, dont l'analyse relève principalement de la musicologie, mais soulève aussi des problèmes intéressants dans la perspective de la littérature comparée².

L'hétérogénéité des « langages »

Pour certains critiques comparatistes, tel Jean-Louis Cupers, la musique et la littérature travaillent sur un matériau commun : le son. Force est pourtant de reconnaître que le son est davantage informé par le rythme en musique qu'en littérature, où il est avant tout attiré par le sens du discours : « L'articulation de base du matériau des deux arts montre bien une mise en forme différente d'un matériau en partie semblable, représenté visuellement dans le texte et la partition. Au son en soi et pour soi de la musique correspond le son articulé du langage, matériau de la littérature³ ». La formulation nuancée qu'adopte Cupers – qui parle de matériau semblable, mais seulement « en partie » – laisse apparaître cette frontière irréductible entre le langage articulé

et la musique. Le langage usuel et, dans une moindre mesure, l'usage littéraire du langage sont toujours transitifs, asservis à une double exigence de signification et de communication. L'écrivain, comme l'affirme Roland Barthes, est « condamné au sens⁴ ». L'existence de cette frontière est prouvée, plus manifestement encore, par le fait que les deux systèmes ne sont pas convertibles. « Traduire » une phrase musicale en discours relève de l'impossible : « Il n'y a pas de phrase qui puisse être l'équivalent d'une phrase musicale, le texte ne peut reproduire la musique elle-même ; il n'y a pas de traduction⁵ ».

L'absence de fonction référentielle de la musique

L'hétérogénéité des « langages » ou plutôt des codes sémiotiques considérés – « Il n'y a pas de synonymie entre systèmes sémiotiques ; on ne peut pas "dire la même chose" par la parole et par la musique, qui sont des systèmes sémiotiques différents⁶ » – tient à l'absence de fonction référentielle qui caractérise la musique. Il faudrait, pour faire se rejoindre musique et parole, que la musique « dise » quelque chose, qu'elle cherche à signifier, à s'approprier la fonction référentielle du langage, comme c'est parfois le cas : « Par analogie ou par homologie, naturellement ou conventionnellement, la musique est métaphorique. C'est là son mode de symbolisation. Mais il lui arrive de vouloir dénoter, de vouloir perdre son opacité, son intransitivité, de

vouloir concurrencer le langage verbal⁷ ». Or, même dans le cas particulier que représente le poème symphonique, le rapport entre le processus de l'expression et ce qui est exprimé ne va pas de soi et dépend de l'interprétation, subjective, des auditeurs. Faire dire quelque chose à la musique suppose d'avoir recours à un langage métaphorique, d'accepter de se fier à une approche intuitive du sens, de renoncer à la précision du langage dénotatif, avec le risque de se perdre dans les méandres d'interprétations relatives et changeantes.

La volonté de signification dont témoigne la musique à programme semble révéler une lacune de la musique ; le fait d'exprimer plutôt que de signifier correspondrait à une défaillance de cet art. Il ne s'agit pas néanmoins de dire que la musique ne signifie rien – elle n'est pas exclusivement « son en soi et pour soi », pour reprendre l'expression de Cupers⁸ –, mais la particularité du sens, en musique, est qu'il n'est pas conceptualisable, qu'il n'existe pas en dehors de la forme, à laquelle il est lié par une relation d'immanence. Par conséquent, si l'on peut dire qu'« en la musique se manifeste la présence-absence d'un sens irréductible à la signification linguistique ou comptable⁹ », il n'est pas question pour autant de dénier à ce langage toute forme de sens. Françoise Escal propose ainsi d'adopter, pour qualifier le sens propre à la musique, le terme de « signifiance », ce qui atteste une fois encore un lien de concurrence, de rivalité entre musique et littérature, une forme de compétition dans l'expressivité au sein de laquelle les deux arts ont en définitive chacun leurs atouts et leurs faiblesses.

La musique comme horizon de la création littéraire : l'exemple de la poésie

Réciproquement, il semble que les écrivains envient à la musique sa liberté à l'égard de la signification. Aussi la musique apparaît-elle comme un « imaginaire de la littérature¹⁰ » et un modèle à imiter. La revendication par la littérature d'une musicalité qui n'appartienne qu'à elle s'est manifestée de manière particulièrement sensible chez Stéphane Mallarmé¹¹, pour qui la mission primordiale du poète est de « rémunérer le défaut des langues », d'exhumer, pour ainsi dire, ce qui fait la musicalité propre du langage articulé¹². Bien plus généralement, la poésie se pose en concurrente de la musique par l'usage des deux principaux procédés de la répétition et du nombre, si l'on songe au retour de sonorités identiques, notamment à la rime, et à l'usage codifié de la métrique¹³. Ces deux procédés concourent à produire un même résultat en ce que la rime, les assonances, les allitérations aussi bien que le décompte des syllabes, les césures et autres syncopes ont pour fonction de conférer au poème un rythme spécifique, et participent ainsi de sa musicalité. L'aspiration à prouver que le verbe possède sa musique confine quant à elle à des expérimentations telles que la poésie phonique¹⁴ et sous-tend plus généralement toute entreprise poétique visant à oblitérer partiellement, voire totalement, la fonction référentielle du langage au profit d'une pure « musication¹⁵ ».



Burin de J. de Gheyn, XVII^e siècle (Bibliothèque Nationale, Paris).

La musique et la littérature : rappel historique

Avant d'évoquer d'autres types de rapports musico-littéraires que la musique comme horizon de la poésie et l'exploitation, par les poètes, des potentialités musicales du langage, il convient de rappeler à présent que ces deux formes d'art étaient, à l'origine, intimement confondues. L'épopée homérique était chantée par un aède : terme qui désigne à la fois le chanteur et le poète, dans la lignée de la représentation mythologique d'Orphée ; il en va de même pour la poésie lyrique telle qu'elle apparaît par exemple chez Pindare, et on retrouve la même racine étymologique dans le mot « ode », le chant, que dans l'appellation « tragédie », « chant du bouc », selon la traduction communément rappelée. D'une manière plus générale, tout ce qui relève du champ correspondant à la dichotomie actuelle entre musique et littérature était regroupé sous le nom de *Mousikè*, musique ou art des Muses, qui comprenait aussi bien l'ensemble des pratiques artistiques que les sciences exactes¹⁶. Cette conjonction des deux arts se poursuit au Moyen Âge avec la chanson de geste et les troubadours, et trouve paradoxalement son achèvement avec la tentative, à l'époque classique, de ressusciter la tragédie antique, qui aboutit à la séparation de la tragédie classique, uniquement déclamée, et de l'opéra, exclusivement chanté. L'opéra atteste toujours cependant une forme particulière de collaboration entre la musique et la littérature, si l'on considère que le travail des librettistes peut prétendre au nom de littérature et si l'on songe *a fortiori* aux très nombreux livrets qui résultent de l'adaptation d'œuvres littéraires.

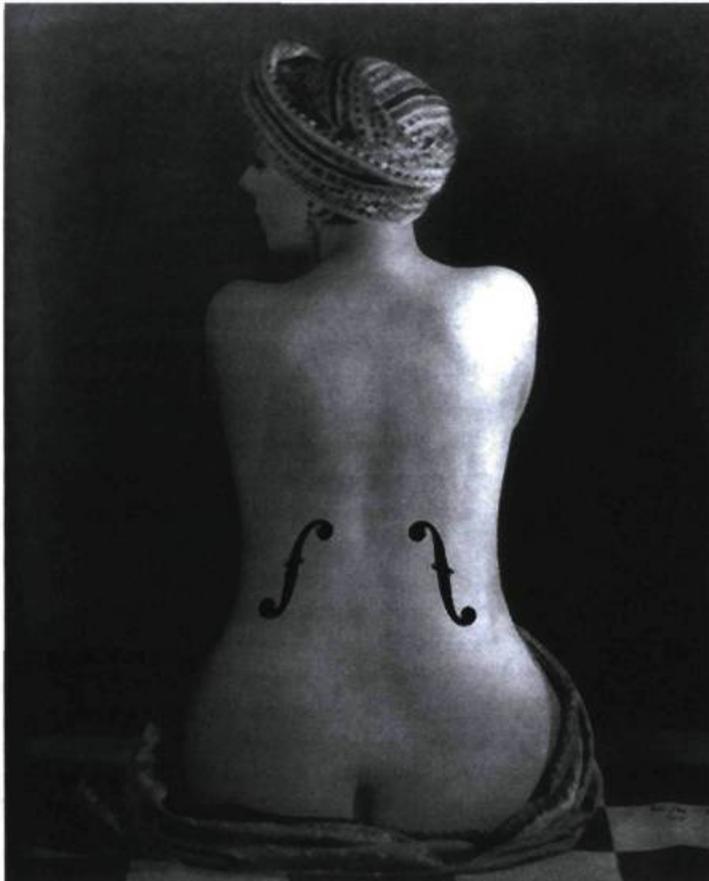
Cette forme d'interaction, qui correspond à un recours conjoint aux mots et aux sons, est la première qui vienne spontanément à l'esprit lorsqu'on pense aux rapports de la musique et de la littérature. On la rencontre principalement dans l'opéra mais aussi dans le lied et la chanson, pour aller de la forme la plus complexe (le théâtre lyrique combine en effet non seulement la musique et le texte, mais aussi tout ce qui relève de la mise en scène) vers la plus simple. Pourtant, comme le fait remarquer avec pertinence Jean-Louis Backès, on n'accorde généralement que peu de valeur aux textes mis en œuvre dans ce type de productions artistiques, qui sont considérées comme des œuvres musicales et non littéraires¹⁷, hormis lorsqu'il est question de la mise en musique de textes dont la reconnaissance, en tant qu'œuvres littéraires, précède celle des œuvres « musico-littéraires » auxquelles elles ont pu donner lieu. De telles productions prouvent en tout cas qu'une réelle proximité demeure entre les deux formes de « langage » que sont la littérature et la musique, en dépit de leur hétérogénéité foncière.

Les différentes formes d'interactions musico-littéraires

S'il existe de nombreux exemples de recours conjoint aux sons et aux mots, comme peut par exemple l'illustrer, dans le domaine de la poésie chantée, la collaboration entre Francis Poulenc et des poètes tels que Paul Éluard, Guillaume Apollinaire ou Max Jacob, il est d'autres formes d'interaction de la



Pablo Picasso, *Nature morte*, 1926.



Man Ray, *Le Violon d'Ingres*, 1924.

musique et de la littérature qui peuvent parfois être plus simples mais aussi plus ambiguës. Il existe tout d'abord de nombreuses œuvres littéraires – romans ou nouvelles – qui représentent des figures de musiciens¹⁸. En prenant pour objet d'analyse ces récits consacrés à la musique, et, notamment, les romans centrés sur des figures de compositeurs, on peut à la fois observer la manière dont le processus de création musicale est perçu et représenté, en littérature, et la manière dont celui-ci offre en miroir l'image de la création littéraire.

Une forme d'interaction, plus complexe, réside dans les œuvres littéraires qui prétendent emprunter à la musique ses procédés compositionnels : on se réfère souvent, dans cette perspective, au discours prêté, dans *Les faux-monnayeurs* d'André Gide, au personnage de Bernard, qui entend donner à son futur roman la forme de fugue et ne conçoit pas que ce qu'il est possible de réaliser en musique ne soit pas transposable dans le domaine de la littérature. Or on a vu que ce qui caractérisait ces deux arts est précisément qu'ils constituent deux systèmes sémiotiques non convertibles. Comment peut-on dès lors transposer des procédés musicaux dans une création littéraire ? Une telle entreprise paraît vouée à l'approximation, comme l'ont souligné différents chercheurs, comme Escal qui, à la question de savoir si la musique peut intervenir en littérature comme « formant », comme « schème compositionnel », est tentée de répondre qu'on est obligé de s'en tenir à de vagues analogies, ou Backès, qui observe pour sa part que la prétention à une écriture « musicale » en littérature correspond plus souvent à une pose de l'auteur qu'à une réalité démontrable. Une fois encore, c'est sans doute dans le domaine de la poésie que l'emploi de « schèmes » proprement musicaux paraît prendre sens et s'affirmer avec le plus de pertinence.

Ce rapide aperçu des liens qui peuvent unir ou désunir la musique et la littérature a conduit à souligner quelles étaient d'une part les difficultés conceptuelles soulevées par le rapprochement de ces deux formes d'expression artistique et quels étaient d'autre part leurs liens effectifs, au regard des domaines de la poésie, de l'opéra ou encore des romans et nouvelles inspirés (de manière thématique et / ou formelle) par l'art sonore. La voie de la recherche musico-littéraire invite en effet à considérer non seulement les points de rencontre entre la musique et la littérature, mais aussi les points d'achoppement, les écueils théoriques auxquels se heurtent les chercheurs lorsqu'ils tentent d'appréhender des œuvres qui font conjointement appel aux ressources expressives de ces deux arts, ou témoignent de leur influence réciproque. La différence qui les distingue radicalement, de par l'absence de fonction référentielle de la musique, invite à rappeler, comme préalable à toute étude musico-littéraire, que « rapprocher deux arts ne veut aucunement dire les ramener l'un à l'autre, encore moins les identifier. Il s'agit simplement, en les rapprochant, de suggérer – comme le souligne Cupers – l'existence d'un lien plus ou moins privilégié et de la montrer dans les faits¹⁹ ». □

Notes

- 1 Cf. notamment Jean-Louis Backès, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, PUF, 1994 ; Françoise Escal, *Contrepoints. Musique et littérature*, Méridiens Klincksieck, 1990 ; et Isabelle Piette, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique (1970-1985)*, Presses universitaires de Namur, 1987.
- 2 Cf., par exemple, la thèse consacrée à la musique de Liszt par Laurence Le Diagon Jacquin, Université de Strasbourg II, 2003.
- 3 J.-L. Cupers, « Approches musicales de Charles Dickens. Études comparatives et comparatisme musico-littéraire », dans Raphaël Celis, *Littérature et musique*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1982, p. 16.
- 4 « Rash », dans *L'obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, 1982 [1975], p. 272.
- 5 Béatrice Didier, *La musique des Lumières*, Paris, PUF, 1985, p. 328.
- 6 Émile Benvéniste, « Sémiologie de la langue », *Semiotica* 1, 1969, p. 9, cité par F. Escal, *Contrepoints*, p. 54.
- 7 F. Escal, *op. cit.*, p. 289.
- 8 J.-L. Cupers, *op. cit.*, p. 16.
- 9 F. Escal, *Contrepoints*, p. 95.
- 10 Cf. la structure bipartite du livre de F. Escal, *Contrepoints* : « La musique comme imaginaire de la littérature » ; « La littérature comme imaginaire de la musique ».
- 11 « Je fais de la musique », écrit Mallarmé dans une *Lettre à Edmund Gosse* datée du 10 janvier 1893, ce qui explique l'incompréhension qu'a suscitée chez le poète la transposition musicale de son œuvre qu'a entreprise Claude Debussy dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune*.
- 12 De ce fait, la littérature, lorsqu'elle emprunte des procédés, des formes à la musique, se dote d'une musicalité de deuxième niveau, qui se superpose à sa musique propre.
- 13 À cet égard, la poésie médiévale, telle qu'elle apparaît notamment chez Rutebeuf, offre l'exemple de la multiplicité des jeux sur les rimes (léonines, enchaînées, concaténées, etc.) et sur les rythmes.
- 14 Celle d'Hugo Ball, par exemple.
- 15 F. Escal, *Contrepoints*, p. 113.
- 16 Backès rappelle cette origine commune de la littérature et de la musique dans *Musique et littérature. Essai de poétique comparée : cf. « Esquisse historique »*, p. 15-17.
- 17 « Ces œuvres figurent dans la discothèque ; le texte qu'elles comportent ne se trouve qu'exceptionnellement dans la bibliothèque. En d'autres termes, il n'est pas rare qu'une œuvre musicale généralement appréciée, devenue classique, repose sur des paroles dont la valeur littéraire est jugée mince » et, au sujet des livrets d'opéra : « peu d'entre eux sont jugés dignes, aujourd'hui, d'une édition particulière ; on ne les trouve qu'avec les disques ou avec la partition », *Musique et littérature*, p. 11-12.
- 18 Backès évoque plus précisément le cas des « œuvres littéraires qui mettent en scène musiciens, auditeurs, réels ou fictifs, qui décrivent des concerts ou des manifestations de la vie musicale, qui évoquent des œuvres ou les inventent », *op. cit.*, p. 14. C'est à ce type d'ouvrages, et plus spécifiquement aux romans « de la formation musicale », qu'est par ailleurs consacré l'ouvrage, A. Locatelli, *La lyre, la plume et le temps. Figures de musiciens dans le Bildungsroman*, Niemeyer, 1998.
- 19 *Euterpe ou Harpocrate ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles, Facultés Universitaires de Saint Louis, 1988, p. 76.

* Maître de conférences de littérature générale et comparée à l'Université de Provence

** Professeure de lettres classiques au Collège Jacques-Prévert (Saint-Victoret)