

LE FLAUBERT DE LA MUSIQUE ? QUELQUES PAREIDOLIES MUSICO-LITTÉRAIRES

Par une belle après-midi, un enfant observe calmement le ciel, quand il sursaute, euphorique, en pointant du doigt un éléphant dans un nuage. Un littéraire mélomane pourrait à son tour se réjouir de surprendre l'apparition inattendue de... Flaubert dans une symphonie. Une impression romanesque de polyphonie, des mélodies modelées comme des phrases, les contours harmoniques d'un romantisme tardif ou des accents lyriques derrière un certain prosaïsme, voilà qui pourrait donner à une musique des aspects flaubertiens.

Plutôt que de se tourner vers des adaptations admises et attestées par un paratexte ou par l'intention d'un compositeur, il s'agira de s'interroger sur un certain type d'*apparitions* d'écrivain dans des discours sur la musique. Qui serait le Flaubert de l'art musical ? Que serait un *Madame Bovary de la musique*, et non pas *en musique* ? Certains auteurs ont pu comparer la modernité de Flaubert à celle d'un compositeur, invitant à rapprocher, par analogie, les œuvres de deux artistes pas nécessairement contemporains. Flaubert en musique, ce serait Janáček, Mahler, ou Stravinsky : telles sont des hypothèses qu'avancent deux grands penseurs de la littérature comme de la musique, Theodor Adorno et Milan Kundera. Mais quelle valeur peut-on accorder à ces analogies ? Si leur place se situe, *a priori*, à la frontière du corpus des réceptions littéraire et musicale, ces ressemblances musicales font parfois davantage *apparaître Flaubert* que des mises en musique attestées et reconnues, bien souvent centrées sur des personnages émancipés de leur œuvre d'origine, des Emma Bovary de convention ou des intrigues édulcorées. S'agit-il d'adaptations idéales ou bien de mirages auditifs, de *vues* d'esprits mélomanes ?

Des musiques flaubertiennes

Certaines musiques ont été jugées flaubertiennes en vertu d'une grande proximité esthétique. Dans un passage des *Testaments trahis*, publié en 1993, Kundera mesure l'impact de Janáček (1854-1928) sur l'histoire de l'opéra à l'aune de celui de Flaubert sur l'histoire littéraire. Le parallèle est double. Tout d'abord, Janáček serait le Flaubert de la musique en ce qu'il aurait permis, comme l'écrivain, l'entrée de la banalité du présent en art.

Sur le chemin du roman vers le mystère de la prose, vers la beauté de la prose (car, étant art, le roman découvre la prose en tant que beauté), Flaubert a effectué un pas immense. Dans l'histoire de l'opéra, un demi-siècle plus tard, Janáček a accompli la révolution flaubertienne¹.

Selon Kundera, l'intrusion d'un banal romanesque aurait ainsi perturbé la propension de l'opéra au mythe et à la stylisation.

Si, dans un roman, [cette révolution flaubertienne] nous paraît toute naturelle (comme si la scène entre Emma et Rodolphe sur fond de comice agricole était inscrite dans les gènes du roman en tant que possibilité quasi inévitable), dans l'opéra elle est autrement plus choquante, audacieuse, inattendue : elle contredit le principe de l'irréalisme et de l'extrême stylisation qui semblaient inséparables de l'essence même de l'opéra².

¹ Milan Kundera, *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, t. II, p. 835.

² *Ibid.*

Janáček et Flaubert partageraient aussi la composition de tableaux pour ainsi dire contrapuntiques dans lesquels une ligne sentimentale se trouve contredite par une ligne prosaïque. Kundera développe, quelques pages plus loin, cette comparaison des opéras du compositeur tchèque avec la scène des comices agricoles dans *Madame Bovary*, où le discours pompeux de la cérémonie agricole entrecoupe les déclarations affectées de Rodolphe :

Comme Flaubert, Janáček fut fasciné par la coexistence des différents contenus émotionnels dans une seule scène (il connaissait la fascination flaubertienne des "motifs antithétiques") ; ainsi l'orchestre, chez lui, ne souligne pas mais, très souvent, contredit le contenu émotif du chant³.

Kundera suppose ici que le rapprochement n'est pas aussi personnel qu'il y paraît puisqu'il invoque la *connaissance* que pouvait avoir le compositeur de l'esthétique flaubertienne. Cette analogie aurait quasiment les traits d'une adaptation autorisée : un paratexte vient confirmer que Janáček connaît Flaubert et a pu s'en inspirer ; et, qui plus est, cette musique réaliserait miraculeusement le *programme* flaubertien. En effet, cette « coexistence des différents contenus émotionnels dans une seule scène » a été voulue musicale par Flaubert lui-même :

Bouilhet prétend que ce sera la plus belle scène du livre. Ce dont je suis sûr, c'est qu'elle sera neuve et que l'intention en est bonne. Si jamais les effets d'une symphonie ont été reportés dans un livre, ce sera là. *Il faut que ça hurle par l'ensemble*, qu'on entende à la fois des beuglements de taureaux, des soupirs d'amour et des phrases d'administrateurs⁴.

Les commentateurs n'ont pas manqué de rejeter comme métaphorique l'intention musicale du romancier, en s'appuyant sur la suite de son explication : puisqu' « il faut que ça hurle par l'ensemble », on devrait entendre le sens étymologique, « sonner ensemble », et non pas le sens musical. Pourtant, le mot cacophonie existait dans ce sens depuis plus d'un siècle, et on le trouve sous la plume de Chateaubriand ou Sainte-Beuve. Flaubert, en outre, paraît préciser et assumer la dimension musicale déjà évoquée dans une première lettre : « si je réussis, ce sera bien symphonique⁵ », écrivait-il un mois plus tôt. En réalité, ce que semblent rejeter tacitement ces lecteurs, c'est bien qu'une symphonie puisse être perçue comme cacophonique. Peut-être fallait-il attendre quelques décennies musicales pour que la symphonie flaubertienne puisse être entendue. Finalement, le rapprochement proposé par Kundera se trouve justifié à la fois par le compositeur et, par anticipation, par le romancier.

Janáček n'est pas le seul compositeur qui serait le Flaubert de la musique. Dans *Quasi una fantasia*, Adorno revient sur sa *Philosophie de la nouvelle musique*, publiée l'année précédente, en 1962. Il répond, dans certains fragments, à la méésentente dont ont souffert certains des propos qu'il a tenus sur Stravinsky (1882-1971). Or, au beau milieu de cette réponse à ses détracteurs, surgit la figure de Flaubert.

Le plaidoyer devrait se poursuivre ainsi : Stravinsky a fait bénéficier la musique d'une découverte que la littérature avait faite pour son compte depuis Flaubert, à savoir que la pure et stricte objectivité, exempte de toute intention qu'on pourrait convaincre de sentimentalité, et donc de mensonge, a davantage de force que la vaine lamentation du sujet. [...] Un tel réalisme, faudrait-il ajouter, définit le principe artistique de Stravinsky. Toute expression subjective, celle des sentiments comme de la volonté, le rebute⁶.

³ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993, p. 166. Nous soulignons.

⁴ Lettre à Louise Colet, 12 octobre 1853. *Correspondance*, édition établie et annotée par Jean Bruneau, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-2007, t. II, p. 449.

⁵ Lettre à Louise Colet, 7 septembre 1853, *Correspondance*, *op. cit.*, t. II, p. 426.

⁶ Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia* [1963], Gallimard, NRF, 1982, p. 167.

Le rattachement du compositeur russe à une forme de « réalisme » ne manque pas d'étonner, Stravinsky considérant, rappelons-le, « la musique, par son essence, comme impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature⁷... ». C'est peut-être que le réalisme évoqué par Adorno se comprend avant tout comme un anti-lyrisme. Adorno poursuit le parallèle entre Flaubert et le compositeur du *Sacre du Printemps* dans une sorte de réécriture du procès de *Madame Bovary* en prenant, à la barre, la défense du compositeur. Retenant les leçons du procès de 1857, Adorno estime que l'on se trompe de cible en accusant la musique de Stravinsky de décadence dans la mesure où le compositeur « montr[e] simplement "comment c'est"⁸ ».

S'il est vrai qu'on voit s'exprimer dans la musique de Stravinsky une conscience fautive, une idéologie, des lecteurs consciencieux pourraient me rétorquer que cette musique, loin de se confondre avec la conscience réifiée qui parle en elle, la dépasse au contraire dans la mesure où elle contemple en silence et où elle la laisse parler en personne⁹.

Il n'y a pas plus d'immoralité dans le *Sacre* que dans *Madame Bovary* si l'on considère que c'est le monde qui est corrompu, et non l'œuvre de l'artiste, qui ne fait qu'en donner une représentation. On retrouve ainsi sous la plume d'Adorno le dogme de l'impersonnalité du narrateur chère à Flaubert. En dépit du détour par le rite sacré païen, *Le Sacre du Printemps* devient alors une œuvre profondément en prise avec le monde de 1913.

L'intuition d'Adorno se vérifiera, puisque l'auteur du *Sacre* n'est lui non plus pas étranger à celui de *Salammbô*. En 2008, Charles M. Joseph, un biographe américain du compositeur russe, a en effet mis au jour la connaissance qu'a eue, par la suite, ce dernier des écrits de Flaubert :

Son exemplaire des écrits de Flaubert lui a été offert par Francis Steegmuller – traducteur de Flaubert et écrivain pour lequel Stravinsky avait un grand respect – et est abondamment annoté. La santé défaillante de Flaubert, son conflit permanent avec les critiques, son penchant réaliste pour l'objectivité, sa répulsion du conventionnel (les *idées reçues*), sa précision dans la recherche du *mot juste* – tout cela avait bien des résonances pour le compositeur. Des douzaines de passages annotés dans l'exemplaire de Stravinsky auraient tout simplement pu être écrits par le compositeur¹⁰.

Charles M. Joseph précise que c'est en 1966 que Francis Steegmuller a lui-même offert à Stravinsky sa traduction d'une anthologie de lettres de Flaubert, parue en 1953¹¹. Cette précision ne manque pas d'importance : 1966 se situe après la parution de l'essai d'Adorno, et plus de cinquante ans après le *Sacre*. Il n'est pas donc question de faire de Flaubert le catalyseur secret du formalisme musical de Stravinsky, formulé par le compositeur dans les premières années du XX^e siècle. On ne sait rien de la connaissance qu'il avait à ce moment-là des écrits du romancier. Le biographe souligne avant tout une affinité de personnalité, de caractère (« son mélange d'insécurité, de rage, d'obsession, d'angoisse, de dépression, de cynisme¹² ») rapprochant finalement, par le truchement de Flaubert, Stravinsky de Berlioz, qui se reconnaissait déjà tant dans l'ermite de Croisset. L'anecdote biographique vient corroborer, *a posteriori*, l'analogie proposée par Adorno.

⁷ Igor Stravinsky, *Chronique de ma vie* [1962], Denoël, 2000, p. 70.

⁸ Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, *op.cit.*, p. 166.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Charles M. Joseph, *Stravinsky Inside and out*, Yale University Press, 2012, p. 10. Nous traduisons.

¹¹ *The Selected Letters of Gustave Flaubert*, New York, Farrar, Straus and Young, 1953. Voir Charles M. Joseph, *Stravinsky Inside and out*, *op.cit.*, p. 272.

¹² Charles M. Joseph, *Stravinsky Inside and out*, *op.cit.*, p. 10.

Flaubert. Une physiologie musicale

En l'absence de preuve que le musicien connaît ou apprécie l'œuvre littéraire, on peut estimer qu'une analogie a d'autant plus de chances d'être pertinente que plusieurs auteurs l'établissent de façon concomitante. Dans les années 1950, Gustav Mahler (1860-1911) subissait un véritable refoulement collectif. L'essai d'Adorno intitulé *Mahler. Une physiologie musicale*, publié en 1960, soit trois ans avant son texte sur Stravinsky, vise à réhabiliter le musicien autrichien, notamment en mettant en avant la dimension romanesque de ses compositions. Dans un chapitre intitulé « Roman », Adorno rapproche ainsi de *Madame Bovary* ce qu'a accompli Mahler dans l'écriture symphonique :

La forme mahlérienne rejoint en cela, du point de vue de la philosophie de l'histoire, celle du roman. La matière musicale est prosaïque, le discours sublime. Telle était déjà la configuration du contenu et du style dans le roman des romans, *Madame Bovary*¹³.

L'exemple le plus fameux du « prosaïsme » de Mahler se trouve certainement dans l'usage qu'il fait de la comptine « Frère Jacques » dans sa *Première symphonie* : il pervertit le thème en une marche funèbre, en mode mineur. Adorno souligne l'écart entre la forme grandiose et la banalité du sujet, ce décalage que Maupassant désignait comme « une révolution dans les lettres¹⁴ ». Or, plus récemment, le musicologue Martin Kaltenecker, sans s'appuyer sur le *Mahler* d'Adorno, semble retomber de façon fortuite sur le parallèle entre Mahler et Flaubert. L'analogie porte sur l'équilibre entre l'histoire anecdotique – le prosaïsme – et les détails, les couleurs, ou, en termes flaubertiens, le style – le sublime.

Dans certains mouvements de Mahler, l'hyperesthésie de la matière tend à renverser l'ancienne disposition rhétorique, où les couleurs soutenaient les histoires et les affects : elles peuvent constituer une puissance de développement suffisante (comme dans celui du premier mouvement de la IV^e Symphonie, les éléments mélodique ou harmonique n'étant pas modifiés)¹⁵.

Avec Mahler et Flaubert, la fable, l'histoire racontée comme le parcours mélodique et harmonique, passent au second plan. Dans l'idéal flaubertien du « livre sur rien » il ne s'agit pas de ne rien raconter, mais d'envisager un récit qui se tiendrait par « la seule force interne de son style¹⁶ ». La musique serait même, par essence, plus apte que la littérature à épouser cet idéal formaliste : faire comme si on racontait une histoire digne d'un roman. Adorno précise ailleurs : « Ce n'est pas la musique, il est vrai, qui veut raconter quelque chose, mais le compositeur qui veut faire de la musique comme on raconterait¹⁷. » Le philosophe François Noudelmann explique la portée involontairement musicale du projet flaubertien :

Dans l'inspiration flaubertienne du « livre sur rien », les modernes ont promu cette potentialité d'une œuvre à s'émanciper de tout ce qui n'est pas elle, et la musique apporte aux écrivains le parangon d'une forme ou d'un matériau délivrés de la signification tenace des mots. Pur style, pur art, pure forme... de tels principes ont fondé la revendication à la fois moderne et avant-gardiste d'une autonomie de l'art¹⁸.

¹³ Theodor W. Adorno, *Mahler. Une physiologie musicale* [1960], Les Editions de Minuit, Le sens commun, 1976, p. 95.

¹⁴ Guy de Maupassant, « Gustave Flaubert », *Revue bleue*, 19 et 26 janvier 1884, repris dans Didier Philippot, *Gustave Flaubert. Mémoire de la critique*, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2006, p. 563.

¹⁵ Martin Kaltenecker, *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Musica Falsa, Répercussions, 2011, p. 402-403.

¹⁶ Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, *Correspondance*, op. cit., t. II, p. 31.

¹⁷ Theodor W. Adorno, *Mahler. Une physiologie musicale*, op.cit., p. 96.

¹⁸ François Noudelmann, *Le Toucher des philosophes. Sartre, Nietzsche et Barthes au piano*, Gallimard, NRF, 2008, p. 51.

N'en déplaise à Flaubert, guère mélomane, le « livre sur rien » dont il rêve présente des contours musicaux.

Sans l'intention du compositeur, c'est ici l'histoire de l'art qui procure à l'analogie sa légitimité. Le critique établit des filiations imaginaires, relie dans des constellations nouvelles des artistes séparés par des espaces qu'on croyait infinis. Mais s'il ne s'agissait que de projections inconséquentes ? Dans la biographie américaine de Stravinsky, on apprend que le *Sacre* n'a pas seulement été comparé à *Madame Bovary*, mais aussi, par T. S. Eliot, à *l'Ulysse* de Joyce comme « étendard de la modernité¹⁹ ». Dans *Quasi una fantasia*, Adorno lui-même cède à un goût prononcé pour le parallèle musico-littéraire. Stravinsky ne serait pas seulement le Flaubert de la musique, mais aussi le Brecht²⁰, voire le Beckett de l'art sonore : « Cette musique [de Stravinsky] qu'on acclame pour son statisme a fait du cul-de-sac son idéal secret, elle ne veut pas avancer et marque le pas, comme Vladimir et Estragon quand ils se mettent en marche à la fin d'*En attendant Godot*²¹. » Et si tout texte pouvait ressembler à n'importe quelle musique ?

Des analogies réductrices et arbitraires ?

Malgré leur apparente subjectivité, on aurait sans doute tout intérêt à inclure ces rapprochements musico-littéraires dans les études de la réception musicale, aux côtés des adaptations.

On pourrait avancer que ces analogies restent à la surface des œuvres, et qu'elles s'accommodent d'une vision réductrice d'au moins une des deux œuvres. C'est ainsi qu'avant Kundera, un autre auteur tchèque a, lui aussi, comparé Flaubert et Janáček. Max Brod, qui a été l'ami et le biographe du compositeur, rapproche *Madame Bovary* de *Katya Kabanova*, l'opéra composé par Janáček en 1921. Il explique, dans un article daté de 1924²², que les deux intrigues se rejoignent en effet, dans le destin accordé à l'héroïne, de l'adultère jusqu'au suicide, et dans la présence d'un personnage progressiste rappelant celui d'Homais. Mais ce faisant, Brod identifie seulement une *intertextualité* entre les deux intrigues, celle du livret et celle du roman. La comparaison porte bien sur les deux *textes*, indépendamment de la partition musicale de l'opéra. D'ailleurs, le livret de l'opéra de Janáček est lui-même une adaptation d'une pièce de théâtre, *L'Orage*, la pièce à succès d'Alexandre Ostrovski, parue en 1859, soit un an après la première traduction russe du roman de Flaubert. Certes Kundera et Brod comparent tous deux Janáček à Flaubert. On mesure néanmoins l'écart qui sépare les deux démarches : Brod établit un lien entre deux textes, tandis que Kundera se livre à de l'esthétique comparée en rapprochant des gestes littéraires à des procédés musicaux.

Ni Kundera ni Adorno ne se contentent de mentionner l'auteur de *Madame Bovary* par le biais de stéréotypes, d'approximations ou d'éléments très isolés de l'intrigue par exemple... comme c'est le cas dans tant d'adaptations²³. Les deux auteurs, par leur double compétence,

¹⁹ Charles M. Joseph, *Stravinsky Inside and out*, op. cit., p. 11. Nous traduisons.

²⁰ « La sonorité stravinskyenne ne craint pas, d'une façon générale, de sympathiser avec des éléments proscrits ou déclassés au sein de la "grande" musique ; Kurt Weill a retenu cet aspect de sa musique lorsqu'il écrit pour le théâtre de Brecht *L'opéra de Quat'sous* et *Mahagonny*. Le terme d'"effet de distanciation" convient on ne peut mieux à la sonorité instrumentale de Stravinsky, depuis qu'il a choisi des ensembles réduits ». Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, op.cit., p. 186.

²¹ Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, op.cit., p. 170.

²² Max Brod, « *Kátia Kabanová* » [1924], dans *Kátia Kabanová, L'Avant-scène opéra*, n° 114, 2011, p. 68-71.

²³ Voir notre article : « *Madame Bovary* en chansons : la revanche musicale d'Emma sur Flaubert », *Eidolon*, n° 94, « Chanson et intertextualité », Céline Cechetto (dir.), Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 82-90.

permettent de situer la rencontre de la musique et des lettres sur un plan esthétique où ils s'interrogent sur les ressemblances possibles entre deux arts, entre deux œuvres, à différents niveaux. Les trois rapprochements de Flaubert avec Janáček, Stravinsky et Mahler convoquent incidemment Flaubert pour valoriser la musique de chacun des compositeurs. Pourtant, à chaque fois, la musique s'avère historiquement en retard sur la littérature, aucun des compositeurs cités n'ayant précédé Flaubert. On pourrait donc croire que l'écrivain gagne encore en modernité : il serait par exemple, avec plus d'un demi-siècle d'avance, le Stravinsky du roman. Mais Flaubert, pour Adorno comme pour Kundera, est moins le contemporain de son siècle – l'auteur à succès de *Salammbô* – que l'inventeur du roman moderne – le visionnaire incompris derrière *Madame Bovary* ou *L'Éducation sentimentale*. Redevable d'une certaine histoire littéraire, les auteurs ont à cœur que la musique, surtout, s'enrichisse au contact de l'écrivain d'un rapport toujours plus complexe au réel.

Mais si elles sont subjectives, les analogies ne sont-elles pas arbitraires ? Pour relier une œuvre musicale et une œuvre littéraire, l'intention du compositeur comme le paratexte (un titre, un programme, une référence intertextuelle...) constituent des conditions suffisantes pour élaborer un corpus tangible de réception musicale. Mais on oublie dans quelle mesure la mise au jour d'une intention ou d'un paratexte est contingente : nous n'apprendrons peut-être jamais qu'une des plus grandes œuvres musicales du XX^e ou du XXI^e siècle a été conçue comme la mise en musique d'une œuvre de Flaubert. L'anecdote n'est pas célèbre, mais il se pourrait ainsi que les *Gymnopédies* de Satie aient été écrites en hommage à *Salammbô*.

Selon plusieurs biographes, ces trois pièces auraient été suggérées à Satie par la lecture de *Salammbô* de Flaubert, dont l'action se déroule dans l'Antiquité – climat auquel se réfère ouvertement le titre de l'œuvre, puisque le terme de "Gymnopédies" s'appliquait à qualifier, dans la Grèce antique, les danses qu'exécutaient de jeunes gens nus à l'occasion de fêtes rituelles²⁴.

Les gros titres rivalisent d'enthousiasme : « Scoop ! Les *Gymnopédies* viennent tout droit de *Salammbô* », et les éditeurs s'empressent de proposer, dans les rayons, le roman de Flaubert et l'album de Satie, dans un même coffret. Le problème n'est pas tant la ténuité du lien – *Salammbô* étant réduit à « l'Antiquité » – mais la contingence de l'information qui, à jamais, attache ou détache les deux œuvres. Un titre d'œuvre apparaît, en ce sens, bien plus contingent qu'une analogie argumentée comme celles auxquelles se livrent Adorno et Kundera.

Le modèle des paréidolies

Notre introduction suggérait une parabole : entendre Flaubert dans une symphonie reviendrait à voir un éléphant dans un nuage. Aussi fréquent soit-il, ce dernier phénomène porte un nom assez méconnu : les *paréidolies*. Les paréidolies sont, étymologiquement, ces « apparences approximatives, trompeuses », qui, bien loin de ne toucher que des esprits enfantins, font apparaître à nos yeux « Mère Teresa dans une brioche, Lénine sur un rideau de douche, un verset du Coran sur un poisson, Ben Laden ou le Diable dans les fumées du World Trade Center²⁵ ». Critiques, lecteurs, auditeurs, voire compositeurs scrutent patiemment les nuées musicales en attendant le prochain éléphant littéraire.

Pourquoi parler de paréidolies plutôt que d'analogies ? L'analogie maintient une ambiguïté sémantique : elle peut désigner un rapport objectif entre deux objets, ou bien une association de l'imagination entre des représentations mentales. Compare-t-on deux œuvres, ou

²⁴ Vincent Lajoinie, *Erik Satie*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985, p. 49.

²⁵ Serge Larivée, *Quand le paranormal manipule la science : Comment retrouver l'esprit critique ?*, Presses Universitaires de Grenoble, 2014, p. 60.

bien deux perceptions ? À la différence de l'analogie, la paréidolie ne surdétermine pas le rapport objectif entre deux œuvres et porte l'attention sur la conscience du sujet. Une paréidolie ne constitue pas une pure hallucination : le nuage prend bien, au moins quelques instants, les traits *objectifs* d'un éléphant. Certes, cela pose un problème essentiel : si je *veux* voir mère Térésa, Flaubert ou Jésus dans les plis d'un coussin ou le plan d'une symphonie, je risque bien, un jour ou l'autre, de le trouver. Pierre Bayard envisage cette possibilité dans son ouvrage sur la digression :

Reconnaître cette part fondamentale du sujet, c'est ouvrir à l'infini le champ digressif, en posant qu'un sujet est toujours à même, dans son processus associatif, de ne trouver aucun lien entre deux domaines, ou, inversement, d'en trouver sans cesse. Si je considère qu'il existe des liens très forts entre la *Recherche* et la musique de Ray Charles, il est impossible de considérer à ma place ces associations comme digressives, puisqu'elles me sont personnelles²⁶.

Mais la paréidolie change finalement le statut du chercheur. Plutôt que de chercher des traces d'une intention ou d'un paratexte qui viendrait corroborer le lien entre une œuvre et son adaptation, libre à lui d'inventer de toutes pièces des affinités, et de les soumettre à discussion²⁷. D'archéologue, il devient inventeur, poète. L'essentiel est d'accepter que le « processus associatif » est individuel, subjectif, sans pour autant devenir totalement arbitraire.

Et il se pourrait que ces paréidolies ne décrivent pas seulement des œuvres ; qu'elles nomment notre « processus associatif personnel », et partant notre rapport à la musique, et en particulier à toute adaptation. On aura en effet toujours tendance à étudier une adaptation en admettant implicitement à l'avance que les deux œuvres sont liées, que l'œuvre originale a déterminé son adaptation. « S'il paraît aisé de repérer à l'œil nu des ressemblances de famille, nous oublions toutes les informations et les mises en scène conduisant à une telle évidence²⁸. » Par ces mots, François Noudelmann invite à se méfier de ces biais interprétatifs, et de la facilité des raisonnements téléologiques : on argumente sur une ressemblance déjà admise *a priori*. « Les erreurs sont fréquentes, toutefois, dès que la vérité a été révélée, la ressemblance devient alors évidente, les traits communs sont identifiés et les témoins se demandent comment ils ont pu manquer la parenté physique²⁹. » Après celle de nos yeux, il est grand temps de lancer un appel à la responsabilité de nos oreilles.

On ne peut maintenir de frontières hermétiques pour déterminer ce qui appartient, ou pas, à la réception musicale de la littérature. Celle-ci est un continuum qui va du rapprochement esthétique d'une œuvre ou un style musical à une œuvre ou un style littéraire, jusqu'à la mise en musique intentionnelle, reconnue, dirigée voire composée par l'écrivain lui-même. En instaurant ce continuum, deux verrous sautent : l'adaptation et l'œuvre. D'une part, la réception musicale de la littérature paraît trop souvent construite autour du modèle de l'adaptation : à une œuvre première répondent d'autres œuvres, nécessairement postérieures, qui lui font écho. Or, avec les paréidolies, aucun de ces deux critères n'est rempli : les œuvres convoquées ne *répondant* pas à l'œuvre première, elles ne lui sont pas nécessairement postérieures. D'autre part, la mélomanie a fait son temps. Abandonnons un instant le confortable siège de l'Opéra, à partir duquel l'*œuvre* apparaît comme le centre tangible de la musique ; c'est ce que l'on pourrait appeler l'*opérocentrisme*. La musicologie a dû, depuis quelques décennies, se

²⁶ Pierre Bayard, *La Digression. Proust et le hors sujet*, Les Éditions de minuit, Paradoxe, 1996, p. 121-122.

²⁷ On lira par exemple avec intérêt le travail de Pierre Fleury, *Nerval et Schumann. La Folie en partage*, Intempestives, Presses Universitaires de Vincennes, 2018.

²⁸ François Noudelmann, *Les Airs de famille. Une philosophie des affinités*, Gallimard, NRF, 2012, p. 159.

²⁹ *Ibid.*

détourner de ces « objets fixes » que sont les œuvres pour s'intéresser aux ressorts de l'écoute et à l'expérience de l'auditeur.

Par-delà l'écoute, la démarche [...] consiste à chercher la musique, l'entendre devenir telle dans et par les pratiques musicales. Cette perspective a été ouverte par les travaux d'Antoine Hennion dans une approche qui visait à renverser le rapport à l'objet fixe, dont la partition ou le disque tendent à donner pour acquise la présence de la musique, alors que la musique est ce qui surgit (éventuellement) de ces objets, et de nous-mêmes, en s'appuyant sur eux³⁰.

L'hypothèse que nous formulons est que cette démarche musicologique qui « consiste à chercher la musique » ne concerne pas seulement l'audition d'objets sonores, mais trouve dans le champ musico-littéraire un domaine d'application des plus féconds. Peut-être n'y a-t-on pas suffisamment reproduit le changement de perspective que les études récentes sur l'écoute ont fait subir aux objets musicaux. Le lecteur endosserait de ce fait une responsabilité bien supérieure à celle qui lui est souvent accordée. Dans la constitution des *figures musicales de l'écrivain*, c'est sur cette responsabilité individuelle, ces évidences mises en scène et ces biais perceptifs que nous souhaitons attirer l'attention des contemplateurs assidus des ciels musicaux.

Damien DAUGE
Chercheur associé au CEREdI, Université de Rouen Normandie

³⁰ David Vandiedonck et Émilie Da Lage-Py, « Présentation », *MEI*, n°17, « Musique. Interpréter l'écoute », L'Harmattan, 2002, p. 7.