Compositrices, compositeurs / écrivaines, écrivains
Regards croisés III
13-2022

Les points de rencontre entre littérature et musique sont multiples, leurs points de friction également. Si les deux pratiques artistiques n'ont cessé de se nourrir l'une de l'autre, elles se sont aussi concurrencées. Certains poètes ont revendiqué le pouvoir musical intrinsèque de la langue. À l'inverse, certains compositeurs ont revendiqué la capacité de la musique à produire un sens, voire à raconter une histoire, s'attribuant les mêmes pouvoirs que les écrivains.

À l'occasion de deux colloques transdisciplinaires, organisés respectivement à Sorbonne Université en décembre 2016 et à l'Université de Florence en février 2018, ont été réinterrogés les trois points de rencontre entre littérature et musique, que Michel Gribenski explicite ainsi : « collaboration de la musique et de la littérature, présence de la musique dans la littérature, enfin présence de la littérature dans la musique[1] ». Dans ces deux colloques conçus en diptyque, il s'est agi de restreindre le champ d'études, en s'intéressant aux relations entre compositeurs, compositrices et écrivaines, écrivains, aux représentations croisées des uns par les autres, aux rapports croisés entre les uns et les autres, et à tous les jeux de tensions et de projections que cela implique, les notions d'auctorialité et d'autorité, de révérence et de concurrence, de complicité et de rivalité, se trouvant étroitement liées.

En écho aux trois points de rencontre entre littérature et musique mentionnés ci-dessus, trois types de relations entre compositeurs, compositrices et écrivaines, écrivains ont été explorés : le premier type concerne la représentation des compositeurs et compositrices dans la littérature, cette représentation s'inscrivant souvent dans une réflexion sur la création littéraire : les pratiques du compositeur, de la compositrice, modélisent celles de l'écrivain, de l'écrivaine, et la fabrique de l'œuvre musicale celle de l'œuvre littéraire. À l'inverse, le second type concerne la représentation de l'écrivain ou l'écrivaine dans la musique, avec toutes les questions que pose la notion de représentation ou de « figuration » selon que la musique intègre des paroles ou est purement instrumentale, auquel cas la figuration de l'écrivain ou de l'écrivaine se joue selon des modalités supratextuelles qu'il s'agit d'appréhender. Enfin, le dernier type de relations entre compositeurs, compositrices et écrivaines, écrivains, consiste évidemment en leur collaboration, que celle-ci implique plusieurs actants ou, dans un certain nombre de cas qui seront analysés ici, qu'elle concerne un seul et même artiste polygraphe, dont la pratique musicale féconde l'écriture et dont la pratique littéraire nourrit la musique.

Trois numéros de *Comparatismes en Sorbonne* sont respectivement dédiés à ces trois types de relations, avec tout ce qu'une telle organisation contient parfois de schématique et de contestable, tant les figures musicales des écrivains et écrivaines, ou les figures littéraires des compositeurs et compositrices tendent parfois à se confondre.

Après un premier numéro **(11-2020)** consacré à la « présence du compositeur ou de la compositrice dans la littérature », un second **(12-2021)** à la **«** présence de l'écrivain ou de l'écrivaine dans la musique », ce dernier numéro (**13-2022**) pose enfin la question de la « co-présence » de ces figures d'artistes (« Collaborations, hybridations »).

---

[1] Michel Gribenski, « Littérature et musique. Quelques aspects de l'étude de leurs relations », *Labyrinthe* [En ligne : https://journals.openedition.org/labyrinthe/246?file=1], 19/2004, p. 115-116.

Troisième partie – Collaborations, hybridations

En évoquant la présence des figures de musiciens et musiciennes dans la littérature et celle des figures d'écrivains et écrivaines dans la musique dans les colloques parisien et florentin, nous ne pouvions éviter la question de leur co-présence. Celle-ci a été abordée de deux façons, d'abord en étudiant le partage d'autorité entre librettistes et compositeurs/compositrices dans l'opéra, puis en considérant des figures d'artistes polygraphes, dont l'activité littéraire réfléchit la personnalité musicale, et inversement, dont l'activité musicale réfléchit la personnalité littéraire.

En ce qui concerne le partage d'autorité impliqué par l'opéra, il ne s'agit plus seulement, pour reprendre l'expression d'Antoine Bonnet, de s'intéresser au regard d'un ou d'une artiste sur des « alliés substantiels », mais de réfléchir aux modalités de cette alliance. La transition entre la question de la représentation et celle de la collaboration nous a été offerte par d'abord par une table ronde organisée par Marie Goboriaud autour de l'opéra *Le Premier meurtre* créé à Lille en 2016, et réunissant le compositeur Arthur Lavandier, le librettiste Federico Flamminio et le compositeur et musicien Othman Louati. Le débat a été l'occasion de réfléchir sur le choix d'avoir fait d'un écrivain le principal protagoniste du livret, mais a aussi mis en valeur un partage de « l'autorité » entre les différents intervenants pour penser le mystère de la création. Ce double enjeu de la représentation et de la collaboration a également été l'objet de la communication de Marion Coste qui montre le contraste, dans *Votre Faust* d'Henri Pousseur et Michel Butor, entre une intrigue où « l'absence » de librettiste empêche le compositeur de composer, et une partition où la « présence » de Michel Butor, au contraire, paraît essentielle à l'accomplissement de l'opéra. Plus généralement, Miriana Yanakieva s'interroge, dans « Le livret d'opéra : simplification ou amplification de la source littéraire ? », sur le rôle des librettistes et la valeur littéraire du livret, revendiquant pour les librettistes une place à part entière dans le champ de la littérature, et non le simple titre d'écrivants au service de la musique. Sur cette question de la collaboration entre écrivains et compositeurs, Rosina Neginsky évoque l'exemple de la correspondance entre Richard Strauss et Romain Rolland à propos du livret en prose *Salomé* que Strauss a conçu à partir de l'œuvre homonyme (en français) d'Oscar Wilde : cette collaboration, consistant à adapter en français un livret en allemand, se fait méditation, à partir de l'exemple de Debussy, de ce qu'est le « 'parler' français en musique ».

Mais ce sont surtout les artistes polygraphes qui seront à l'honneur dans cette troisième section. Tantôt, musicien et librettiste ne sont qu'une seule et même personne ; tantôt celle-ci sépare ses deux activités de composition et d'écriture, ce qui n'empêche pas ces deux pratiques de se féconder mutuellement : l'écriture (créative ou critique) se ressent de la poétique musicale et vice-versa. Nicolas Darbon, dans « Le musicologue-compositeur, ou l'influence d'une écriture sur l'autre » fait la généalogie de l'écrivain-compositeur depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, avant de prendre l'exemple de Pierre Albert Castanet pour nous permettre d'appréhender les interactions entre écriture, recherche et création. C'est sur Carl Maria von Weber, « compositeur, chef d'orchestre et pianiste polygraphe » que se penche Matthieu Cailliez, mettant en avant l'influence qu'a jouée sur sa musique son activité d'écrivain, et notamment ses écrits dédiés au répertoire lyrique (utilisation du métronome, défense des droits d'auteur, patriotisme musical, rôle du chef d'orchestre). La figure de Berlioz, autre grand exemple de polygraphe romantique, est évoquée par Alban Ramaut à travers le regard de Debussy, pour lequel la notion de littérature, et l'écrivain lui-même, représentent le moment douteux de l'activité musicale. Ce que Debussy reproche à l'auteur de la *Symphonie fantastique* est bien d'avoir fait de la littérature en croyant composer ; mais Alban Ramaut met en relief le paradoxe que sous-tend cette polémique, et la façon dont celle-ci pourrait aussi bien s'appliquer à Debussy lui-même. Par ailleurs, Suzanne Lay-Canessa

intitule de façon significative son article « Gide compositeur », se posant la question de savoir, après d'autres musicologues et spécialistes de littérature, si André Gide a relevé le défi de créer en littérature « quelque chose qui serait comme l'*Art de la Fugue* ». François Giroux évoque quant à lui Theodor Adorno, dont la postérité a bien souvent retenu le philosophe et éclipsé le compositeur. C'est bien le portrait d'un philosophe-compositeur que nous propose l'article de François Giroux, « Adorno et la parole composée », en montrant, après Dieter Schnebel, comment ses écrits sont composés « musicalement » et son œuvre musicale écrite de façon « discursive ». Sylvain Samson s'intéresse quant à lui à un artiste polygraphe d'un autre type : Luigi Dallapiccola. Librettiste et compositeur, profondément marqué par la littérature, ayant lui aussi quelques « alliés substantiels », dont Antoine de Saint Exupéry et Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, la particularité de Luigi Dallapiccola est, d'après Sylvain Samson, non seulement de « traduire » dans les livrets qu'il compose lui-même, les œuvres qui l'ont marqué, mais de réécrire celles-ci en mêlant sa voix à celles de son panthéon littéraire. Enfin, dans le domaine de l'opéra en particulier, l'hybridité de l'artiste polygraphe peut être encore accentuée lorsque d'autres arts viennent s'ajouter à la musique et à l'écriture : c'est le cas avec Alberto Savinio (Andrea de Chirico), qui est tout à la fois peintre, écrivain, pianiste, compositeur, décorateur, critique théâtral et musical, et metteur en scène. Comme le montre Caroline Barbier de Reulle, dans certaines œuvres scéniques, comme *Vita dell'Uomo* (1951), Alberto Savinio se réclame de la *Gesamkunstwerk* wagnérienne, proposant une œuvre totale dont il se veut à la fois le dessinateur, le compositeur et l'auteur.

Enfin, trois articles sont consacrés à des artistes polygraphes chez lesquels l'hybridation est portée à un point où musique et littérature ne se distinguent plus et fusionnent en une seule et même poétique. C'est le constat que fait François Jacob à propos de Jack Kerouac, « l'aède du blues », chez qui la poésie devient expérience musicale à part entière. C'est aussi à une telle lecture que nous invite Brigitte Stepanov lorsqu'elle analyse *L'arabe comme un chant secret* de Leïla Sebbar, identifiée à une *chaba*, c'est-à-dire à une chanteuse de raï : écrivant en français, Leïla n'en revendique pas moins en effet une culture métissée – « je suis une croisée » – et Brigitte Stepanov analyse la façon dont ce métissage informe son écriture, travaillée par le chant secret du raï. C'est également sous l'angle du métissage culturel, linguistique, et poétique que Françoise Sylvos propose d'analyser le recueil poétique *Kayé la Sirèn* de Kaloune (Judith Profil) et le spectacle qui en est issu, *La fée noire*. Si le spectacle met à l'honneur le *Maloya* réunionnais, le texte est lui-même déjà saturé de musique, empreint d'une poétique du *Maloya* où le texte ne se distingue plus du chant.

Destins croisés, poétiques croisées, regards croisés. Au terme de ce parcours qui a fait se rencontrer musicologues, spécialistes de littérature, comparatistes, nous avons vu combien fascinant était ce jeu de regards entre écrivains, écrivaines et compositeurs, compositrices. L'enjeu n'est évidemment pas le même selon que les artistes représentés sont réels ou fictifs, et selon que leur « présence », dans la littérature ou dans la musique, est concrète, métonymique, ou simplement trace, ombre, apparition. Mais ce double colloque a en tout cas permis une nouvelle fois de mettre en valeur la contiguïté entre littérature et musique, que ce soit dans les jeux spéculaires par lesquels les compositeurs, compositrices et écrivains, écrivaines pensent leur art au prisme de l'autre, ou dans des situations où elles et ils sont appelés à être coprésents, partageant l'autorité, ou encore lorsque l'artiste ne dissocie plus, dans sa pratique créative, littérature et musique.

Michela LANDI (Università degli Studi di Firenze)
Stéphane LELIEVRE (Sorbonne Université, CRLC, INSPE de Paris)
Marthe SEGRESTIN (Sorbonne Université, CRLC)