Fabula / Les Colloques
Littérature et musique

Imaginaire musical : repères et perspectives

Thierry Santurenne

Pour citer cet article

Thierry Santurenne, « Imaginaire musical : repères et perspectives », *Fabula / Les colloques*, « Littérature et musique », URL : https://www.fabula.org/colloques/document1277.php, article mis en ligne le 01 Mai 2010, consulté le 09 Mai 2025

Ce document a été généré automatiquement le 09 Mai 2025

Imaginaire musical : repères et perspectives

Thierry Santurenne

Dans son dernier ouvrage *Musicophilia*[1], sous-titré « La musique, le cerveau et nous », le neurologiste Oliver Sacks rappelle que les informations musicales et visuelles ne sont pas traitées de la même façon par le cerveau : alors que nous sommes contraints de reconstruire un monde visuel qui nous appartienne en propre, avec ce que cela implique de travail de l'imagination, le rappel intrapsychique d'une œuvre musicale doit être quant à lui fidèle à l'original. Dans cette optique, il est permis de penser que c'est le langage, notamment sous sa forme littéraire, qui confère à la musique une nouvelle plasticité propre à nourrir l'imaginaire. D'autre part, si notre culture occidentale modelée par une pensée de la rupture originelle nous pousse à considérer l'expérience musicale comme la restauration du sentiment originel d'union avec le monde - que l'on parle de dionysisme dans le sillage de Nietzsche ou d'expérience « océanique », à la suite de Freud – et le langage comme marque d'une impuissance radicale à appréhender sans détours l'essence même des choses, la création littéraire informée par la musique constitue une manière originale de se réapproprier un sens perdu, toujours perçu comme le noyau insaisissable de la condition humaine. Il n'est en cela pas étonnant que la présence d'un imaginaire musical en littérature concerne fréquemment un sujet bâti sur l'expérience de la séparation, auquel s'identifiera quiconque trouve dans le discours musical occidental basé sur le schéma tension / détente un reflet de sa disposition à percevoir le monde extérieur, tantôt comme extension rassurante du Moi, tantôt comme lieu d'affrontements éprouvants pour sa santé psychique.

Dès lors que la réversion de l'expérience musicale dans la création littéraire procède d'une conscience aiguë à la fois des enjeux d'une production sonore esthétique et de l'impossibilité par le langage de traduire ce qui par essence est inconvertible, l'écrivain ne peut s'approprier l'œuvre musicale qu'en la réduisant à ses fragments constitutifs qui deviendront autant d'images modelables par l'imaginaire. Ainsi, dans les différents volumes de son *Journal,* Renaud Camus revendique à plusieurs reprises une approche fétichiste, lacunaire, partielle, de l'objet musical, non plus perçu comme un tout organique, mais comme la matrice d'affects saisissants qui

[1] Titre original : *Musicophilia, Tales of Music and the Brain* (New York, Alfred A. Knopf, 2007). Traduction française par Christian Cler (Paris, Seuil, 2009).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

occultent au moins provisoirement la logique formelle de l'œuvre écoutée. Le lambeau prime sur l'architecture, le « bricolage » de l'écoute sur la perception maîtrisée de la forme – même si celle-ci alimente l'imaginaire à un autre niveau de prise en compte de l'ouvrage musical. L'accent est mis ainsi sur l'expérience personnelle, puisque la perception « respectueuse » et distanciée de l'ouvrage comme une essence intangible ne déterminerait aucune assimilation nourricière de sa substance[2]. L'esthétique du fragment qui, sur des modes divers qu'il nous faudra préciser, gouverne, selon nous, l'imaginaire musical en littérature, entretient du reste un rapport étroit avec les conditions mêmes de la réception du phénomène sonore par les écrivains, puisque c'est souvent dépouillée d'une hypothétique intégrité que l'œuvre a été offerte à leur perception : exécution partielle d'une symphonie réduite à un des mouvements, réductions, transcriptions et arrangements divers au piano ou à l'orchestre, airs et scènes d'opéras exécutés en concert, exécutions par des amateurs, audition d'enregistrements, etc. Au demeurant, l'exécution musicale fait échapper l'œuvre à une abstraction aussi peu propice à l'éclosion d'un imaginaire chez des écrivains souvent peu à même de lire une partition qu'à la restitution de la signification véritable de celle-ci, indissociable de sa concrétisation sonore. Sans relancer le vieux débat sur la réalité de l'œuvre d'art hors de sa dimension performative, on notera à la suite du musicologue Lawrence Kramer : « Perhaps the most vital role for performance[…]is precisely to suggest verbal and imagistic connections with the world, the very thing that the traditional culture of classical music, in the twentieth century at any rate, tried to get us to regard as forbidden[3] ». L'attention accordée aux rapports de la musique avec le verbe et l'imaginaire montre que l'écrivain se préoccupe souvent moins de l'œuvre en tant que telle que des facettes par lesquelles elle s'actualise dans sa conscience créatrice. Au-delà des résonances sensitives engendrées par le plaisir musical, l'imagination rayonne vers ce qui rend leur existence possible, comme expérience sans cesse renouvelée dans l'aire collective qui la détermine et la légitime.

Nous proposons ici une topologie, sans doute partielle/partiale et incomplète, des aspects du phénomène musical susceptibles de cristalliser l'imaginaire littéraire, et qu'il s'agit d'affiner en fonction des genres, des époques, des esthétiques et des aires culturelles. Les quelques exemples proposés n'ont de valeur qu'indicative.

- Imaginaire de la *forme* et du *genre* :

2 Renaud Camus commente à ce propos le peu de crédibilité de certaines personnalités du monde artistique qui se piquent de mélomanie en mettant en avant leurs goûts pour les œuvres musicales les plus célèbres et rabâchées. Comme le rappelait Paul Claudel, « aucun art n'existe principalement pour la satisfaction de l'esprit seul » (*L'œil écoute*, Paris, Folio Essais, 1990, p. 172)…

3 Lawrence Kramer, *Why Classical Music Still Maters*, University of California Press, 2007, p. 83.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Ces aspects abstraits déterminent par imitation la forme de l'ouvrage littéraire qui s'en inspire et relèvent souvent d'un imaginaire autonome constitué autour de ces paramètres de la création musicale. Les exemples de leur utilisation en littérature sont innombrables. Mentionnons l'opéra avec *Gambara* (Balzac) ou *Partage de midi* (Claudel), l'opérette avec *Opérette* (Witold Gombrowicz), la symphonie (avec *Conversation-sinfonietta* (Jean Tardieu), les tempi (Tardieu encore), le quatuor avec *Quartett* (Heiner Müller), les variations avec *Les Variations Goldberg* (Nancy Huston), la fugue avec *La Paix des profondeurs* (Aldous Huxley), la coda (« Coda pour conclure et récapituler » dans *Les Diablogues* (Roland Dubillard), etc.

- Imaginaire de la *matière sonore* :

Bornons-nous à mentionner les *ekphrasis* de Baudelaire et de Villiers de l'Isle-Adam s'essayant dans leurs comptes rendus d'opéras à restituer par le verbe les impressions sonores suscitées par l'orchestre wagnérien.

- Imaginaire de l'*institution musicale* :

Les conditions de réception de l'œuvre sont déterminantes et permettent notamment au romancier de peindre au mieux les affects du personnage-auditeur souvent montré en position marginale dans le cadre du rituel mondain. Le topos de la soirée à l'opéra est représentatif à cet égard : *Madame Bovary* (Flaubert), *Fort comme la mort* (Maupassant), *Le Lys rouge* (Anatole France), *Le Crépuscule des Dieux* (Elémir Bourges), *Senilità* (Italo Svevo), *The Age of Innocence* (Edith Wharton) ...

-Imaginaire du *compositeur* :

Qu'il soit réel ou imaginaire, l'écrivain trouve en lui un reflet privilégié. Ce sont par exemple le personnage éponyme de *Gambara* (Balzac), Wagner dans *Le Crépuscule des Dieux* (Elémir Bourges), Vinteuil dans *A la Recherche du temps perdu* (Proust), Verdi dans *Verdi. Roman der Oper* (Franz Werfel), Leverkühn dans *Doctor Faustus* (Thomas Mann), Sainte-Colombe dans *Tous les matins du monde* (Pascal Quignard), Ravel dans *Ravel* (Jean Echenoz)...

- Imaginaire de *l'interprète* :

En tant que producteur du phénomène sonore, il bénéficie d'une aura de sacralité sans cesse mise en danger par l'épreuve du réel. Sont récurrents : la cantatrice (la Stilla dans *Le Château des Carpathes* de Jules Verne, Gloriani dans *Le Roi vierge* de Catulle Mendès, Mme Trénissan dans *Terrains à vendre au bord de la mer* d'Henry Céard, Regina Morti dans *Une visite inopportune* de Copi, Brigitte von Schwarzeinstein dans *Los Misterios de la Opera* de Javier Tomeo ...), le chanteur (le

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

personnage éponyme de *Sarrasine* de Balzac, Molieri dans *Les grands moments d'un chanteur* de Louis-René des Forêts, Glotz dans *L'Horloge universelle* de Patrick Roegiers, le ténor dans *El Hombre sentimental* de Javier Marias...), divers instrumentistes (la pianiste Erika Kohut dans *Die Klavierspielerin* d'Elfriede Jelinek, le pianiste Max Delmarc dans *Au piano* de Jean Echenoz, les membres d'un quatuor dans *An Equal Music* de Vikram Seth...).

- Imaginaire de la *voix* et de l'*instrument* :

Ils sont souvent dotés d'un inquiétante étrangeté puisque à l'origine de ces sons irréductibles au sémantisme langagier. Le charme de la voix, au sens étymologique du terme, alimente par exemple *Le Château des Carpathes* (Jules Verne) et les nouvelles *La Voix* (Gustave Geffroy) et *La Cantatrice* (Maurice Renard). En rapport avec leur place importante dans l'imaginaire collectif, certains instruments sont privilégiés, tels que le violon (*Le Violon de Crémone* d'Hoffmann), l'orgue (*L'Orgue du Titan* de George Sand, *M. Ré Dièze et Mlle Mi Bémol* de Jules Verne) ou les cloches (*Le Carillonneur* de Georges Rodenbach). Cette forme d'imaginaire est bien entendu particulièrement présente en poésie.

- Imaginaire de l'*infratexte* :

Appelons ainsi toutes les manifestations verbales associées au texte musical qu'il complète (une pièce vocale), sémantise (le titre) ou détermine (la dramaturgie lyrique). Par connivence culturelle, la référence permet la remémoration d'un morceau musical chez le lecteur. On songera aux fragments verbaux d'airs d'opéra dans *Béatrix* (Balzac), *La Recherche* (Proust) ou *Très russe* (Jean Lorrain), au choix d'un titre significatif évocateur à la fois d'un ouvrage musical et d'un contexte socio-culturel (*Le Crépuscule des Dieux* d'Elémir Bourges, *Tristan* de Thomas Mann, *La Marche de Radetzki* de Joseph Roth), aux mythes élus par les compositeurs (Faust présent dans *Doctor Faustus* de Thomas Mann, *Fort comme la mort* de Maupassant ou *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam)... On peut ajouter à ces élements langagiers l'utilisation exceptionnelle d'un autre code écrit, celui du langage musical lui-même, comme c'est le cas dans *Mademoiselle Else* d'Arthur Schnitzler où sont insérés trois fragments de la partition du *Carnaval* de Schumann, ou dans « Musique de placard », dans *Les Diablogues* de Dubillard, qui comporte une partition d'onomatopées.

Cette tentative de classification ne peut évidemment rendre compte de l'ensemble de processus créatifs complexes dans la mesure où les motifs recensés sont souvent combinés en ne fournissant qu'une part variable de la structure de l'œuvre littéraire, de l'allusion féconde à la macrostructure. Par ailleurs, il va de soi qu'une étude de l'imaginaire musical en littérature doit tenir compte des représentations

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

esthétiques et philosophiques de la musique contemporaines de l'œuvre étudiée – bien qu'elles n'interfèrent pas nécessairement dans le propos de celle-ci. Les pistes que nous avons rappelées ont déjà été balisées par de nombreux travaux, dont on trouvera l'essentiel dans la bibliographie, et méritent encore des explorations plus poussées, notamment, bien entendu, en ce qui concerne la littérature contemporaine. Maintenant qu'une large part de ce travail taxinomique a été effectué, il nous semble que les études de l'imaginaire musical en littérature gagneraient beaucoup à adopter une démarche anthropologique qui tienne compte du fait musical dans sa spécificité, c'est-à-dire à considérer les œuvres littéraires comme autant d'intuitions permettant de saisir la *nécessité* d'une production musicale esthétique dans la culture humaine. Il s'agirait en somme de renverser désormais une perspective d'ensemble qui tendait en priorité à considérer l'imaginaire musical comme un reflet des préoccupations esthétiques de la littérature. C'est la voie que nous avons nous même explorée dans notre ouvrage *L'Opéra des romanciers* en montrant comment l'univers de l'opéra fournit des outils à l'élaboration d'une réflexion métalittéraire, dans la mesure où la création romanesque trouve son reflet dans la mimésis musicodramatique. La seconde partie de notre étude tentait en revanche de repérer quelle utilisation était faite de l'imaginaire musical dans la réflexion romanesque sur l'individu, son rapport au monde et les institutions culturelles de la collectivité. La théorie mimétique de René Girard nous a permis de mettre en avant la dimension sacrificielle de l'opéra, assez fascinante pour que les romanciers lui accordent une importance toute particulière dans leur propos : la mise à mort de la cantatrice, réelle (la Stilla mourant en scène dans *Le Château des Carpathes*) ou symbolique (Mme de Trénissan échouant dans son interprétation d'Isolde, puis insultée par des paysans alors qu'elle chante dans leur église, dans *Terrains à vendre au bord de la mer*), renvoie ainsi au fréquent anéantissement des héroïnes d'opéra. Travestie ou sublimée, la violence à l'œuvre dans l'art lyrique attire ainsi l'attention su celle d'une société qui fait de ce genre-clé le miroir de ses fascinations et de ses craintes. Fidèles à la vocation *démythifiante du* genre romanesque, les écrivains repèrent celles-ci et en nourrissent leur propos critique par le canal de leur imaginaire musical.

Mais il faudrait désormais élargir la réflexion en partant de l'hypothèse d'un fondement mimétique du phénomène musical, ce qui aurait l'avantage d'accorder toute son importance à la dimension culturelle, et donc communautaire et sociale, de toute musique, souvent réduite, sous l'influence d'un certain individualisme romantique, à une expérience subjective, sur les plans sensitif et psychique. Avant que l'ethnologie puisse apporter quelques éclairages sur ce point, la théorie de Jean-Jacques Rousseau sur les origines commune de la musique et du langage mettait en avant le lien de la musique avec l'expérience de la communication indissociable du mimétisme. L'institution culturelle du langage musical fonde la

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

réceptivité individuelle en même temps qu'elle relie étroitement le sujet à sa communauté d'origine. Allons plus loin en imaginant le premiers rites sacrificiels accompagnés de musique et de danses : si la mise à mort du bouc émissaire permet l'apaisement des emballements mimétiques menaçant la cohérence de la communauté et la fondation d'une véritable unité culturelle autour de la mise à mort d'une victime divinisée par les bienfaits que sa mort a apportés à la communauté, on peut concevoir la production de musique et de manifestations conjointes comme le premier rite fondateur d'une culture érigée sur le sacrifice, en rapport étroit avec ce mimétisme qui fonde la cohésion du groupe autant qu'il le menace lorsqu'il dégénère en rivalités violentes. Les diverses codifications et réglementations des formes musicales par les autorités religieuses et politiques témoigneraient au cours des siècles de l'ambivalence d'un art facteur à la fois de cohésion et de trouble. L'imaginaire musical des écrivains ne saisirait-il pas intuitivement l'importance anthropologique de la musique et la clé essentielle qu'elle représente pour accéder à certaines réalités à la source de l'aventure humaine et toujours agissantes dans le corps social en même temps que dans tout individu ? Ainsi, si la musique et la sacrifice sont étroitement associés dans *Mademoiselle Else* de Schnitzler, on trouve un exemple plus littéral de leur union dans *Les Ménades*, une nouvelle[4] de Julio Cortàzar où le public d'un concert met à mort le chef d'orchestre en un diasparagmos dont le caractère à la fois ironique et fantastique n'en masque pas l'inquiétante étrangeté, comme si le rituel mondain reprenait soudain l'allure d'une manifestation sacrificielle primitive. Par ailleurs, l'imaginaire musical dans la littérature contemporaine de l'après-guerre semble marqué par la troublante association de la mort et de la musique dans les camps d'extermination, ce dont on trouve des traces dans *Doktor Faustus* de Thomas Mann, dans *Die Klavierspielerin* d'Elfriede Jelinek ou dans la poésie de Celan. L'Histoire semble avoir ainsi désigné de quelle façon la littérature devait s'approprier la musique pour bâtir un imaginaire en prise avec les réalités anthopologiques essentielles – à charge pour le critique d'en rendre compte en subordonnant l'analyse esthétique à l'élucidation de la quête de sens entreprise par les poètes, romanciers et dramaturges.

Bibliographie sélective

1. Ouvrages de référence :

Backes, Jean-Louis, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, PUF, 1994.

Bailbe, Joseph-Marc, *Le Roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet, Paris,* Minard, 1969.

4 Recueillie dans *Fin de jeu* (Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 2005).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Brunel, Pierre, *Les arpèges composées. Musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1997.

Claudon, Francis, *La Musique des Romantiques*, Paris, PUF, 1992.

Didier, Béatrice, *La Musique des Lumières*, Paris, PUF, 1985.

Escal, Françoise, *Contrepoints. Musique et Littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.

Guichard, Léon, *La Musique et les Lettres en France au temps du Romantisme,Paris,* PUF, 1955.

- *La Musique et les Lettres en France au temps du wagnérisme,* Paris, PUF, 1963.

Sabatier, François, *La Musique dans la prose française,* Paris, Fayard, 2004.

Pour une recherche de fictions narratives informées par l'imaginaire musical, on consultera :

Hamon, Philippe et Viboud, Alexandrine, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs* 1814-1914, 2 vol., Paris, Presse de la Sorbonne nouvelle, 2008

2. Ouvrages récents consacrés à des aspects précis de l'imaginaire musical :

Finck, Michèle, *Poésie moderne et musique : vorrei e non vorrei : essai de poétique du son*, Paris, Honoré Champion, 2004.

Locatelli, Aude, *La lyre, la plume et le temps : figures de musiciens dans le Bildungsroman*

Littérature et musique au XXe siècle. Paris, PUF, 2001.

Picard, Timothée, *Wagner, une question européenne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

- *L'art total : grandeur et misère d'une utopie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

Prieto, Eric, *Listening in : Music, Mind and the Modern Narrative,* U. Nebarska Press, 2002.

Santurenne Thierry, *L'Opéra des romanciers, L'art lyrique dans la nouvelle et le roman français (1850-1914)*, Paris, L'Harmattan, coll. Univers musical, 2007.

Tibi, Laurence, *La lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littéraure française du XIXe siècle*, Paris, Honore Champion, 2003.

Touya De Marenne, Eric, *Musique et poétique à l'âge du symbolisme*, L'Harmattan, 2005.

Vives, Vincent, *Vox humana. Poésie, musique, individuation*, Presses universitaires de Provence, 2006.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

3. Ouvrages collectifs :

Backes, Jean-Louis, Coste, Didier, Pistone, Danièle, *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

Berthier, Philippe, Ringger, Kurt, *Littérature et Opéra*, Presses Universitaires de Grenoble, 1987.

Richer, Laurence, *Littérature et Musique : actes du colloque international des 13 et 14 mai 2004*, Lyon : CEDIC, Centre Jean Prévost, Université Jean Moulin-Lyon 3, 2005.

Locatelli, Aude, Landerouin, Yves, *Musique et Roman*, Le Manuscrit, 2008.

Harmat, Andrée-Marie, *Musique et Littérature. Jeux de miroirs*, Editions Universitaires du Sud, 2009.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Thierry Santurenne
Voir ses autres contributions

(Université de Marne-La-Vallée)

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.