

La musique, un miroir que l'on promène le long de la littérature ?

Is music a mirror carried along literature?

Augustin Voegele et Alain Corbellari



Pour citer cet article

Augustin Voegele et Alain Corbellari, « La musique, un miroir que l'on promène le long de la littérature ? », dans *Fabula-LhT*, n° 33, « Musique et réflexivité de la littérature », dir. Alain Corbellari et Augustin Voegele, Avril 2025, URL : <https://fabula.org/lht/33/introduction.html>, article mis en ligne le 30 Avril 2025, consulté le 20 Mai 2026, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.4548>

Augustin Voegele et Alain Corbellari, « La musique, un miroir que l'on promène le long de la littérature ? »

Résumé - Ce dossier propose une approche historicisée de l'usage réflexif que les écrivains et les théoriciens de la littérature font des allusions à la musique. Il a été conçu autour de quatre questions rectrices : celle des genres où la littérature se pense par le biais de la comparaison avec la musique ; celle des conceptions de la musique que véhiculent ou construisent les discours mélopoétiques ; celle de l'histoire de l'équation « littéarité = musicalité » ; celle, enfin, de la distinction à faire entre réflexivité littéraire et autoréflexivité des œuvres. Les contributions qui composent cet ensemble s'agencent par ailleurs autour de trois hypothèses : l'imprécision de la comparaison musico-littéraire serait souvent vertueuse ; les allusions musicales seraient créatrices d'une hypertextualité singulière qui produirait elle-même une forme d'hyperlittéarité ; et les tentatives mélopoétiques créeraient une sorte d'espace poétique commun, qui serait transmédiat, voire, parfois, amédiat.

Mots-clés - Hypertextualité, Imprécision, Littérature, Mélopoétique, Musique, Réflexivité

Augustin Voegele et Alain Corbellari, « Is music a mirror carried along literature? »

Summary - This issue offers a historical approach to the reflexive use of musical allusions by writers and theorists of literature. It has been structured around four key questions: the genres in which literature is thought through comparison with music; the conceptions of music conveyed or constructed by melopoetic discourses; the history of the "literarity = musicality" equation; and the distinction between literary reflexivity and the self-reflexivity of works. The papers that make up this collection are organised around three guiding hypotheses: the imprecision of the music-literature comparison is often virtuous; musical allusions create a singular hypertextuality that itself produces a form of hyperliterarity; and melopoetic attempts create a kind of common space that is transmedial and sometimes even amedial.

Keywords - Hypertextuality, Imprecision, Literature, Melopoetics, Music, Reflexivity

La musique, un miroir que l'on promène le long de la littérature ?

Is music a mirror carried along literature?

Augustin Voegele et Alain Corbellari

Ce que nous avons voulu faire, en concevant ce dossier, c'est avant tout une mise au point. Que les gens de lettres pensent (dès avant la cristallisation de la notion même de littérature avec la révolution romantique allemande, et plus encore après bien sûr) la littérature par comparaison avec la musique, c'est une évidence : mieux, c'est un fait, tout simplement. En revanche, les modalités de ce face-à-face sont trop diverses, et ont trop varié dans l'histoire (celle de la littérature, celle de la musique, celle de l'intermédialité aussi, surtout peut-être), pour que cette évidence ne devienne pas trompeuse faute d'une analyse détaillée de la multiplicité des pratiques qu'elle subsume et, d'une certaine façon, obnubile.

La « prismatique diversité » de la comparaison musico-littéraire

Ces pratiques, d'ailleurs, sont non seulement différentes, mais aussi parfois divergentes, voire contradictoires¹. Prenons par exemple ce postulat, que littérature et musique seraient unies par un lien de parenté : il a engendré deux mythes complémentaires, l'un étiologique, l'autre finaliste. Parmi ceux qui rêvent à un temps primordial où les deux arts auraient été indistincts, on pense immédiatement à Rousseau, qui imagine « un langage originel qui aurait été à la fois musique et parole² » (voir Didier, 2018) ; mais aussi, plus près de nous, à Claude Lévi-Strauss, qui, dans *L'Homme nu*, décrit le mythe comme un lieu primitif où le divorce entre littérature et musique n'était pas encore consommé³. Quant à ceux qui, symétriquement, font de l'union avec la musique la fin dernière de la littérature, ils comptent dans leurs rangs nombre d'héritiers de la *Frühromantik*, à commencer par le Mallarmé du « Sonnet en X » (d'abord intitulé, avant de trouver sa forme définitive

¹ Nous empruntons la formule « prismatique diversité » au Gide de *Si le grain ne meurt* ([1926] 2001, p. 255).

telle qu'elle sera publiée dans les *Poésies* en 1899, « Sonnet allégorique de lui-même »).

Autre point de clivage : si, pour certains, la comparaison intermédiaire est traversée par une dynamique identificatrice, pour d'autres, comparer, c'est plutôt différencier, opposer – voire mettre en concurrence⁴. Face à la longue histoire de *l'ut musica poesis* (voir en particulier Bremond, [1926] 2013) se dresse ainsi une tradition presque « mélophobe » (Sounac, 2012) : on songera en particulier à Thomas Mann,

² Dans son *Essai sur l'origine des langues* (écrit à partir de 1755), Rousseau ne se contente pas d'affirmer que « les premiers discours furent les premières chansons ». Il ajoute que « les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents, firent naître la poésie et la musique avec la langue ; ou plutôt tout cela n'était que la langue même pour ces heureux climats et ces heureux temps » (Rousseau, [1781] 1966, p. 144). Il fait ainsi de la langue première un lieu de fusion entre poésie et musique. Ce qui implique plusieurs autres postulats théoriques : d'une part, la poésie serait la pratique musicale de la parole par excellence ; d'autre part, *parce que la parole était alors essentiellement musicale*, il n'existait pas à l'origine de distinction entre langue et parole. En d'autres termes, la séparation entre la musique et son *ersatz* langagier, la poésie, serait le fruit de la séparation entre la langue comme système et la parole comme acte. Ici, donc, la théorisation de l'union originelle entre langage et musique concourt à la prise de conscience malheureuse de l'existence de la littérature et de la musique comme deux disciplines indépendantes : « Dès le temps de Menalippe et de Philoxène les symphonistes, qui d'abord étaient aux gages des poètes et n'exécutaient que sous eux, et pour ainsi dire à leur dictée, en devinrent indépendants ; et c'est de cette licence que se plaint si amèrement la Musique dans une comédie de Phécrate, dont Plutarque nous a conservé le passage. Ainsi la mélodie, commençant à n'être plus si adhérente au discours, prit insensiblement une existence à part, et la musique devint plus indépendante des paroles. Alors aussi cessèrent peu à peu ces prodiges qu'elle avait produits lorsqu'elle n'était que l'accent et l'harmonie de la poésie » (Rousseau, [1781] 1966, p. 147). Mais cette « dégénérescence » (le terme est de Rousseau) s'accompagne de l'invention d'une esthétique musicale qui, du fait de sa pureté, forme en elle-même un absolu : « La Mélodie, qui ne s'était d'abord séparée de la Poésie que par nécessité, tira parti de cette indépendance pour se donner des beautés absolues et purement musicales » (Rousseau, [1764] 1995, p. 950).

³ Pour être plus précis, dans *L'Homme nu (Mythologiques, t. IV, 1971, p. 578-583)*, Lévi-Strauss reprend à son compte l'idée d'une identité originelle du son et du sens, qui serait encore sensible en négatif dans la musique devenue distincte mais non indépendante du langage : « Sans doute la musique parle-t-elle aussi, mais ce ne peut être qu'à raison de son rapport négatif à la langue et parce qu'en se séparant d'elle, la musique a conservé l'empreinte en creux de sa structure formelle et de sa fonction sémiotique : il ne saurait y avoir de musique sans langage qui lui préexiste et dont elle continue de dépendre, si l'on peut dire, comme une appartenance privative. La musique, c'est le langage moins le sens ; dès lors on comprend que l'auditeur, qui est d'abord un sujet parlant, se sente irrésistiblement poussé à suppléer ce sens absent comme l'amputé attribuant au membre disparu les sensations qu'il éprouve et qui ont leur siège dans le moignon. » Toutefois, pour l'anthropologue, ce n'est pas la langue mais le mythe qui constitue le lieu de rencontre originel entre musique et littérature. Ou, du moins, c'est de la désagrégation du mythe que naissent, à la fois jumelles et dissemblables, la musique et la littérature : « En somme, tout se passe comme si la musique et la littérature s'étaient partagé l'héritage du mythe. En devenant moderne avec Frescobaldi puis Bach, la musique a recueilli sa forme, tandis que le roman, né à peu près en même temps, s'emparait des résidus déformalisés du mythe, et, désormais émancipé des servitudes de la symétrie, trouvait le moyen de se produire comme récit libre. On comprendrait mieux ainsi les caractères complémentaires de la musique et de la littérature romanesque depuis le xvii^e ou le xviii^e siècle jusqu'à nos jours. » On remarquera que le premier décalage (de la langue au mythe) en produit un second, de la poésie au roman : car ici, ce n'est pas son et sens qui divorcent, mais forme et récit. La littérature, ainsi, serait *essentiellement romanesque* : elle ne serait purement elle-même que dans le genre qui, « historiquement » (les guillemets s'imposent, car l'histoire ici n'est que le résultat fantasmé d'une construction étiologique artificielle), est le résultat même du divorce avec la musique.

⁴ Les premiers paragraphes de l'essai de William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, xviii^e-xx^e siècles* (2005), sont révélateurs. Marx y rappelle la double affabulation du *Capriccio* (1942) de Strauss : si le livret raconte l'histoire d'une comtesse du xviii^e siècle qui « hésite longuement entre deux amours, un compositeur et un poète », puis « se retire sans avoir rien décidé », la musique, elle, vient, « avant le baisser de rideau [...], insinuer sa préférence cachée pour le compositeur » (Marx, 2005, p. 11). Au-delà de la figuration autoréflexive de la tension entre littérature et musique que l'on doit ainsi à Strauss, on notera qu'alors même qu'il souligne quelques lignes plus loin que le premier concurrent de la littérature est aujourd'hui le cinéma, William Marx recourt à la comparaison avec la musique (et qui plus est à *l'ekphrasis* d'une œuvre musico-littéraire où la musique triomphe pour finir de la littérature) pour amorcer sa réflexion sur la dévaluation de la littérature dans le champ artistique à partir du xviii^e siècle : pour penser sa propre misère, signe négatif de sa splendeur maudite, donc de son identité sociale considérée du point de vue axiologique, la littérature éprouverait de la sorte le besoin de la comparer aux succès de la musique.

qui prête à plusieurs de ses personnages (Settembrini dans *La Montagne magique*, Serenus Zeitblom, le narrateur humaniste, dans *Le Docteur Faustus*) des réflexions troublées et troublantes sur le caractère démoniaque (voir Merlin, 2000) d'une musique « politiquement suspecte [*politisch verdächtig*] » (Mann, [1924] 1931, p. 173). Certes, on ne saurait considérer ces créatures de fiction comme les fidèles porte-parole de l'auteur (surtout pas Settembrini – voir l'introduction dans Sounac, 2012). Mais cela n'a aucune importance, Thomas Mann rendant compte, en particulier dans les premiers chapitres du *Docteur Faustus*, d'une tradition opposant une musique qui se laisse aller sur la pente de l'obscur à une littérature qui serait, elle, capable de faire œuvre de « culture » en « intégr[ant] pieu[sément] l'élément anormal et nocturne dans le culte des dieux [*Kultur [ist] die fromme [...] Einbeziehung des Nüchtig-Ungeheueren in den Kultus der Götter*] » (Mann, [1947] 1996, p. 324).

Par ailleurs, si certains écrivains (Jules Romains par exemple – voir l'article d'Augustin Voegele) ou certains purs théoriciens (Lévi-Strauss, Barthes, Deleuze-Guattari – voir la contribution de Claude Coste) tendent à la littérature le miroir de la musique dans des textes essayistiques situés dans la périphérie des œuvres (que ce soit les leurs propres ou celles des autres, qu'ils commentent), d'autres insèrent, intègrent même, dans le corps de leurs œuvres – poétiques, romanesques, théâtrales aussi, dans le cas de Beckett notamment (voir l'entretien avec Éric Wessler) – cette dimension réflexive et comparative. Et parmi ces derniers, on peut distinguer deux cas de figure encore : tantôt ils pensent leur poétique (voir Sounac, 2014) en se fondant sur des modèles formels ou structurels musicaux, qu'il s'agisse d'hypotextes (on pensera à *L'Art de la fugue* fournissant une matrice possible, virtuelle – mais non réelle, non actuelle – aux *Faux-Monnayeurs* de Gide ([1925] 2009, p. 315-316) ; aux « phrases de Chopin » servant à Proust à décrire la conception du temps qui est au fondement de son entreprise romanesque (voir Fraisse, 2020) ; ou à *l'Héroïque* de Beethoven offrant à Anthony Burgess à la fois moins et plus qu'un titre pour sa *Symphonie Napoléon*, [1974] 1977) ou d'architextes (on songera en particulier à la fugue dans *Contrepoint* d'Aldous Huxley, [1928] 1930) ; tantôt ils choisissent, pour inviter la littérature à réfléchir à ce qu'elle est, de confronter des figures de musiciens (voir Vincent-Arnaud et Sounac, 2016) et d'écrivains ou de gens de lettres – c'est, encore une fois, ce que fait, en particulier, le Thomas Mann du *Docteur Faustus* en inventant le couple oxymorique Zeitblom-Leverkühn.

Genres et histoire de la spéculation mélopoétique

Face à cette diversité (voire à ces antagonismes), nous avons défini des axes qui se retrouvent en effet dans le dossier final (en partie transformés, dépassés même, il est vrai).

Le premier axe soulevait la question des genres ; une question qui appelle une approche historicisée, qu'elle soit pluriséculaire, intraséculaire, ou les deux – comme celle, fondée sur la méthode de la lecture distante (ou *distant reading*), sur laquelle s'appuie Lucia Pasini dans sa contribution. Nous avons voulu dépasser le réflexe de pensée qui consiste à faire de la poésie le genre littéraire « musical » par excellence : de là l'importance, dans le corpus qu'explorent les travaux réunis dans ce dossier, du roman (voir les contributions d'Alain Corbellari, de Marion Coste, de Claire Massy-Paoli et d'Augustin Voegele), de l'essai (voir notamment l'article de Claude Coste), mais aussi des genres hybrides et des textes inclassables qui se sont multipliés dans les dernières décennies (voir en particulier le texte de Juliette Drigny). Il ne s'agit pas, bien entendu, d'ignorer l'importance de la réflexion sur la poésie dans l'histoire de l'usage réflexif de la musique par les gens de lettres – praticiens (le Verlaine d'« Art poétique » – 1874 pour la rédaction –, par exemple) ou théoriciens (l'abbé Bremond ([1926] 2013) écrivant : « Le poète n'est qu'un musicien entre les autres. Poésie, musique, c'est même chose »). Mais Roman Jakobson ([1935b] 1977, p. 53) lui-même rappelait : « Pour le classicisme, ce sont les arts plastiques qui représentent l'expression [...] la plus pure [...] de l'art ; pour le romantisme c'est la musique, et pour le réalisme, la littérature. Le vers romantique est destiné à devenir chant, à se transmuer en musique⁵ [...]. » Et par ailleurs, on l'a dit déjà, pour un Lévi-Strauss, de la décomposition du mythe en deux branches – musique d'une part, récit d'autre part – naît, non pas la poésie, mais bien le roman.

Après cet effort de différenciation générique, le deuxième axe invitait à faire une distinction d'un ordre différent, en se penchant sur ce que nomment « musique » les auteurs qui font appel à la comparaison entre les arts pour réfléchir sur la littérature. Le problème, en fait, est double, dans la mesure où il soulève à la fois la question des transferts culturels et celle des échanges conceptuels intermédiaires. D'une part, penser la littérature par le biais d'une comparaison avec Bach et Chopin, est-ce mettre en jeu les mêmes mécanismes cognitifs que d'essayer de la définir (ou de définir ses fonctions) par le biais d'un rapprochement avec le gwoka ou la rumba

⁵ À propos du moment romantique (qui n'est qu'un *moment*, insistons-y), Jakobson ([1935a] 1977, p. 79) notait encore : « [D]ans l'art romantique, la suprême valeur fut attribuée à la musique. C'est ainsi que la poésie romantique en vint à s'orienter vers la musique : le vers y est organisé musicalement ; l'intonation du vers imite la mélodie de la musique. »

congolaise (voir à ce sujet l'article de Marion Coste)? D'autre part, quand on applique la notion (on pourrait presque dire : la valeur) de musicalité à la littérature, quelle conception de la musique cela suppose-t-il ? La musique est-elle encore une donnée sonore ? Qu'est-ce que cette « euphonie⁶ » en quoi, selon Jakobson, la musique se transforme⁷ quand elle entre en littérature ? Si la pratique de la lecture silencieuse est dominante de nos jours, elle est aussi clairement délimitée dans l'histoire de la littérature – la renaissance actuelle des arts littéraires (voir Bisenius-Penin, Audet et Gervais, 2022) suffirait à le prouver si besoin était. Il y a donc un écart majeur entre l'usage qui peut être fait de la musique pour élaborer et penser des pratiques littéraires impliquant une mise en voix (voire une création immédiate par la voix), comme celles, « transdictionnelles », qu'étudie Nicolas Darbon (2018 – voir aussi le compte rendu de Marion Coste dans *Acta Fabula*), et l'utilisation de la référence à des œuvres musicales ou à la notion même de musique par des écrivains et des théoriciens qui entérinent la mutité de la littérature – on pensera à Gide promouvant, dans ses *Notes sur Chopin* ([1931, 1939, 1948] 2010), une lecture silencieuse (et peut-être par conséquent littéraire – voir Dziub, 2020, p. 111) de la musique ; ou à ces concerts romanesques qu'étudie Claire Massy-Paoli dans sa contribution à ce dossier – des concerts si romanesques, qu'ils semblent renoncer à vouloir vraiment faire signe vers une concrétude sonore, pour surinvestir leur propre littérarité.

Les deux premiers axes soulevaient de biais le problème, essentiel, de l'historicité de l'équation « littérarité = musicalité », dont nous avons fait par conséquent la question rectrice du troisième. Certes, penser la littérature à partir de la musique, ou par comparaison avec elle, ce n'est pas nécessairement affirmer la justesse de cette équation – ni même forcément poser la question en ces termes. Cela n'empêche pas que les études sur les relations musico-littéraires prennent pour la plupart pour point d'ancrage le moment romantique allemand, d'où naît l'idée que la littérature serait d'autant plus littéraire qu'elle tendrait à se faire plus musicale. Et il n'y a rien que de très légitime à cela, puisque, même si l'invention d'une littérature autotélique (chez Novalis notamment) et celle d'une musique pure se font parallèlement plutôt que corrélativement⁸, la théorie musicale que bâtissent

⁶ « Il s'agit alors d'une variété de la musique vocale – musique vocale inférieure. L'euphonie ne repose pas sur des sons mais sur des phonèmes, c'est-à-dire des représentations acoustiques capables de s'associer avec des représentations sémantiques » (Jakobson, [1921] 1977, p. 26). On appréciera la discrète péjoration impliquée par l'adjectif « inférieure » : Jakobson ne se déprend pas tout à fait des imaginaires hiérarchiques qui constituent le legs des romantiques. Notons encore une fois qu'il insiste bien sur le fait que la « musicalité » n'est pas une donnée propre à la poésie, et que l'équivalence entre le musical et le poétique est historiquement construite : « Cette organisation autour d'une dominante qui, en réalité, est extérieure à l'essence même de l'œuvre poétique pèse sur la structure du poème en ce qui concerne sa texture phonique, sa structure syntaxique, et son imagerie » (Jakobson, [1935a] 1977, p. 79).

⁷ On songera aussi à ces lignes des *Interviews imaginaires* où Gide affirme que « [l]a qualité musicale d'un vers n'a rien à voir avec la musique proprement dite, basée sur une échelle de tons ; rien de commun avec le chant ». Il ajoute : « J'appelle musique, ici, [la] conspiration du nombre et des sonorités, de l'émotion et de la pensée » (Gide [1942] 1999, p. 355).

Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann ou encore Friedrich Schlegel est « en liaison avec une nouvelle idée du langage, celle d'un langage autonome ou musical » (Otabe, 2005, p.24) qui serait le propre de la littérature. S'agit-il pour autant d'un moment à proprement parler fondateur ? Rien n'est moins sûr – d'autant que, comme le rappelle Éric Wessler dans l'entretien qu'il nous a accordé pour ce dossier, l'histoire des relations réflexives entre littérature et musique connaît des « moments forts, oui », mais qui constituent plutôt des « degrés d'intensification que des tournants majeurs ». Ce qui a une double conséquence : d'une part, il faut, sans renier l'apport du romantisme allemand, tenter, dans la mesure du possible, de secouer le joug de son emprise sur la réflexion mélodique, en explorant notamment des corpus d'Ancien Régime (comme le fait Damien Dauge dans sa contribution consacrée au *Neveu de Rameau* de Diderot) ; d'autre part, il faut se méfier de la métaphore même dont nous avons fait le fil conducteur de cette introduction et de ce dossier. Ni la littérature ni la musique n'ont d'essence anhistorique, elles évoluent dans le temps de l'histoire, de telle sorte que, si, dans ce miroir qu'elles se tendent mutuellement, on peut être parfois tenté de prétendre saisir leur forme définitive, il semble que ce soit là une entreprise vouée à l'échec : n'oublions pas que le miroir ne fige rien, et que le moindre changement s'y reflète aussitôt.

Restait, pour boucler en quelque sorte la boucle (car le quatrième axe de notre appel faisait écho au premier), à distinguer non seulement, parmi les développements qui convoquent des œuvres ou des notions musicales pour dire et penser la littérature, entre ceux qui sont paratextuels et ceux qui sont intégrés aux œuvres elles-mêmes, mais aussi, et par conséquent, entre réflexivité littéraire et autoréflexivité des œuvres. Cette distinction est d'autant plus importante qu'elle est parfois incertaine dans la pratique, certains passages théoriques pouvant constituer des îlots paratextuels (voir Ferré, 2013 ; et Fraisse, 2019) au sein de textes romanesques ou poétiques par exemple : Édouard parlant de *L'Art de la fugue* dans *Les Faux-Monnayeurs*, est-ce encore du roman ? Plus tout à fait, mais ce n'est pas non plus (et il s'en faut de beaucoup) une enclave essayistique, puisque le personnage théorise sa propre pratique du roman au cours d'un dialogue lui-même parfaitement romanesque. Ou encore, en écrivant son « Sonnet allégorique de lui-même », Mallarmé ne donne-t-il pas un texte *bifrons*, qui serait à la fois une œuvre

⁸ Carl Dahlhaus rappelait que les idées de musique absolue et de poésie absolue naissent en même temps (Novalis ([1798] 2004, p. 265) notant que le langage compose « un monde en soi [*eine Welt für sich*] », tandis que Tieck parle, dans les *Fantaisies sur l'Art* (1799), du système musical comme d'un monde autotélique – voir Dahlhaus, [1978] 2006, p. 99), mais sans qu'il faille voir là l'effet d'une influence réciproque des théoriciens respectifs des deux arts, et sans que cela puisse non plus s'expliquer par un hypothétique esprit du temps. – On pourrait par ailleurs se demander si, historiquement, cette inclination pour ou vers la musique est bien propre à la littérature : n'oublions pas en effet que Walter Pater déduit de sa lecture des romantiques allemands l'idée selon laquelle, comme l'a résumé Mario Praz ([1972] 1990, p. 40), « tout art aspire aux conditions de la musique [*ogni arte [...] aspira alla condizione della musica*] ». Mais une discussion de ces points de vue déborderait largement le cadre que nous avons défini pour ce petit ensemble de travaux.

et son propre commentaire théorique ? Mais la question peut aussi être prise à rebrousse-poil : si, comme le note Claude Coste dans son article, « l'intuition », « l'imagination » et le « plaisir » jouent un rôle central dans la « spéculation intellectuelle » musico-littéraire (laquelle « spéculation » n'a, soit dit en passant, jamais mieux porté son nom), ne peut-on pas dire que la théorie se fait artiste, voire littéraire (non plus seulement par son objet, mais par ses procédés, de pensée comme d'écriture) ?

Imprécision, hypertextualité, espace commun

Cela étant, ce dossier n'échappe pas à l'heureux lot commun des travaux collectifs : les contributions, tout en s'inscrivant dans le cadre des questionnements définis par l'appel, dépassent les hypothèses qui y étaient formulées.

Il nous semble ainsi que trois concepts dominent cet ensemble de travaux : celui – périlleux, mais stimulant – d'imprécision ; celui, bicéphale, d'hypertextualité – car l'hypertextualité est ici à la fois celle des « hyperliens » musicaux et celle de l'hyperlittérarité ; et celui, enfin, d'espace commun.

Que la comparaison réflexive entre musique et littérature reste souvent imprécise, c'est dans beaucoup de cas peu contestable. La *distant reading* proposée par Lucia Pasini, ainsi, a permis d'observer que la poésie du xix^e siècle se choisit volontiers, avec la « voix », le « chant » ou la « lyre », des points de comparaison (voire d'identification, car, après 1789, on ne chante plus tant « des vers, des sonnets ou des poèmes », que des objets ou des « contenu[s] » poétiques) que l'on pourrait qualifier de *génériques* ; et qu'en outre elle confond volontiers « la musique [...] et le musical ».

Se rapprocher des textes n'invite pas à renverser ce diagnostic – mais permet, en revanche, de comprendre, sinon les raisons, du moins les vertus de cette imprécision. Que ce soit chez Gide pensant la poétique de son unique roman au prisme d'un parallèle (à moitié assumé seulement) avec *L'Art de la fugue*, chez Claudel comparant son art de la composition à celui de Beethoven, ou chez Jules Romains assimilant certains de ses récits à des symphonies, les comparaisons qu'étudie Augustin Voegele dans son article ne brillent pas par leur rigueur : tantôt c'est le comparant qu'on peine à identifier, tantôt c'est le comparé. Mais cette imprécision même semble efficace : elle évite à Gide de compromettre la « pureté » poétique de son roman ; elle conduit Claudel à quitter le simple plan structurel pour prêter à ses comparaisons une puissance véritablement spirituelle ; elle permet,

enfin, à Jules Romains de signaler l'extrême cohérence de son œuvre en multipliant (sans les expliciter) les comparés littéraires correspondant au comparant « symphonie ».

De la même manière, quand il place son *Concert sans orchestre* (1937) sous l'égide de Schumann, le romancier chaux-de-fonnier Jean-Paul Zimmermann (dont nous entretenons Alain Corbellari) ne semble désireux ni de tenir un discours sur la troisième *Sonate* pour piano de Schumann elle-même, ni d'imposer une lecture de son livre qui serait strictement régie par le principe d'une analogie musico-littéraire. Mais, précisément, le caractère général, et non détaillé, de cette comparaison à laquelle invite le titre du livre permet au romancier de déployer toute sa finesse, toute sa subtilité de psychologue littéraire : en déléguant la parole aux créatures qu'il met en scène, et en privant, par de discrets jeux énonciatifs, le discours narratorial de toute autorité, Zimmermann « baigne son récit dans une subjectivité qui est précisément le propre du monde de l'art, et plus exactement de la musique ».

On a laissé entendre aussi que les auteurs qu'étudie Claude Coste – que ce soit Lévi-Strauss, Barthes ou Deleuze-Guattari – ne se soucient guère de rigueur quand ils développent les analogies avec la musique dont ils se servent pour penser « le mythe, le récit ou le vivant ». Que ces analogies relèvent de l'isomorphisme, du geste métaphorique ou du transcodage, elles ont pour principale vertu, outre de permettre à l'auteur de s'adonner au plaisir du discours amoureux sur la musique, de tendre des ponts rhétoriques par-dessus les failles de l'inconnu et les rapides de l'incertain (voir Nicolas, 2018) qui viennent traverser parfois le chemin que dessine l'aventure spéculative.

Et il n'est pas exclu que ce soit l'imprécision que nombre d'écrivains prêtent au supposé « discours » musical qui justement motive la comparaison. C'est du moins, explicitement ou implicitement, l'hypothèse que forment trois grands noms des études mélopoétiques : Slavoj Žižek (2010), d'abord, qui, dans ses travaux sur Wagner, affirme que la musique permet d'exprimer « la nuit de l'homme et tout ce qui échappe à une signification claire » ; Alain Badiou (2010), ensuite, qui note que la musique dépasse, lorsqu'elle atteint son plus haut degré de pureté, « toute intention clairement définie » (voir, pour Žižek comme pour Badiou, Coste, 2016) ; Timothée Picard (2018), enfin, qui rappelle que, « [p]ar sa nature, [la musique] tend [...] à radicaliser le défi que les autres arts, en général, lancent au langage », et que cela

tient à quatre données principales : le caractère peu mimétique de la musique, qui la place à part par rapport aux arts représentatifs ; sa forme particulière de « signifiance », qui en fait un langage plus ou moins autonome, rétif à la transposition dans le langage courant ; une immatérialité bien propre à lui

conférer une aura métaphysique ; et, en même temps, une capacité à produire des émotions d'une intensité physique qui ne laisse pas de paraître à certains problématique.

L'autre notion récurrente dans les articles composant ce dossier est celle d'hypertextualité⁹. Cette notion prend cependant deux formes bien distinctes. Dans le cas des concerts littéraires étudiés par Claire Massy-Paoli, il y a hypertextualité dans la mesure où les concerts écrits (plus que décrits) par Proust, Butor et Gailly prennent acte de l'échec de la littérature à dire le concert (que ce soit ses aspects musicaux ou sa dimension sociale), et, transférant de la littérature vers la musique à la fois l'énonciation et la réception propres à la pratique de la lecture silencieuse, construisent le concert comme un objet hyperlittéraire, qui exhibe à la fois les insuffisances référentielles et l'autosuffisance poétique de la littérature, dans un geste qui invite à lire selon le principe d'une hypertextualité négative, le texte du concert littéraire faisant signe à la fois vers ce qu'il est et vers ce qu'il n'est pas – soit un texte produisant, par des moyens strictement littéraires, un concert qui n'en est pas un.

D'autres contributions invitent à penser l'hypertextualité musico-littéraire en fonction de la notion, récente mais déplaçable sans anachronisme pour peu qu'on l'historicise, de lien hypertexte. C'est le cas en particulier de l'article de Damien Dauge : à l'heure où l'on augmente *Le Neveu de Rameau* de liens qui, d'un clic, vous font entendre les œuvres musicales qui y sont évoquées, il pose la question de savoir ce que c'est qu'entendre une œuvre musicale évoquée ou décrite dans un texte littéraire – et cette autre question, corrélatrice, de savoir dans quelle mesure le jeu avec le lecteur instauré par les références musicales constitue un discours implicite sur l'acte même de la lecture. Le texte de Damien Dauge invite en particulier à se demander si les fameuses pantomimes du *Neveu* ne fourniraient pas un modèle pour penser, moins peut-être l'impuissance référentielle de la littérature en matière de musique, que l'acte de lecture lui-même, le lecteur se faisant pour ainsi dire homme-orchestre, et composant un espace intime où les noces de la littérature et de la musique sont rendues praticables par le caractère non pas transmédial, mais amédial de l'imagination réceptrice.

⁹ Précisons ici que nous n'entendons pas ce terme dans un sens genettien. Si nous parlons d'hypertextualité, c'est parce que les pantomimes, les descriptions de concerts, les partitions insérées dans le corps du livre fonctionnent comme autant de liens hypertextes avant l'heure – mais de liens hypertextes en quelque sorte brisés, puisque, ne fournissant pas au lecteur la solution de facilité d'un simple clic conduisant vers une écoute concrète de l'œuvre musicale, ils mènent en premier lieu vers une écoute intérieure, silencieuse, informée principalement par le texte littéraire (n'étant pas invité à écouter une autre version ou interprétation de l'œuvre musicale, le lecteur sera peut-être plus sensible à la façon dont elle est remodelée par l'écrivain – et mieux encore, s'il ne la connaît pas, il n'aura accès qu'aux fantasmes sonores que le texte déclenchera en lui). De la sorte, loin d'ouvrir la littérature sur ses dehors musicaux, ces (pseudo-)hyperliens intègrent la musique au texte lui-même, conduisant vers une sorte d'hyper- ou de surtextualité-littérarité.

Les mêmes questions – dans quelle mesure le lecteur doit-il avoir une connaissance préalable des œuvres évoquées pour que la description ou l'allusion musicale soit efficace, de quelle nature est (doit être ?) l'écoute que déclenche un texte littéraire parlant de musique (si tant est qu'il y ait écoute, bien sûr) ? – se retrouvent dans l'article de Juliette Drigny sur l'insertion physique (on pourrait presque dire : typographique) d'extraits de partitions dans les œuvres littéraires. Se fondant sur un corpus de textes au statut générique souvent hybride, voire incertain (de *La Civilisation de Saint-Gall* de Charles-Albert Cingria au *Dossier M* que Grégoire Bouillet augmente d'un site internet permettant d'avoir accès aux œuvres musicales évoquées, en passant par les expérimentations de Maurice Roche et de Denis Roche), Juliette Drigny signale (entre autres hypothèses) que l'insertion de partitions rappelle le lecteur à son rôle d'acteur du texte, dans la mesure où la partition, en tant que notation nécessitant une réactualisation, « engage une dynamique : elle invite à l'action, à l'écoute active, à la vocalisation intérieure ou à la réelle mise en voix » (ce « ou » signalant d'ailleurs toute l'ambiguïté de la partition insérée dans un texte littéraire produit à une époque où la lecture silencieuse domine).

On retrouve, enfin, ces interrogations dans les réponses qu'Éric Wessler a faites aux questions que nous lui avons posées : d'une part, il rappelle (comme Damien Dauge, quoique selon une perspective différente) que le développement de « nouvelles technologies permett[ant] [...] d'écouter » à tout moment « la musique des époques antérieures » change le rapport à l'allusion musicale dans les textes ; d'autre part, il signale que l'évolution des technologies de l'hyperlien conduit à la création de nouvelles écritures collaboratives, lesquelles viennent bouleverser de fond en comble la théorie même de la littérature, de la musique et de l'intermédialité.

Ce qui nous amène à la troisième notion clé de ce dossier : celle d'espace commun. L'espace commun, ce peut être celui de la page qui accueille à la fois texte et partition ; ce peut être celui, intime et amédial, de la lecture-pantomime ; mais ce peut être aussi cet espace éc(h)opoétique que décrit Marion Coste dans son article sur le lien entre littératures et musiques de l'Atlantique noir – ou, si l'on préfère, l'écosystème mélopoétique qu'aménagent les œuvres qu'elle étudie (de celles de W.E.B. Du Bois à celles de Gisèle Pineau), la littérature et la musique y étant construites comme deux arts attentifs « au lieu entendu comme un environnement d'énonciation ».

Et si cette notion d'espace commun nous semble si importante, c'est qu'elle constitue aussi le fil conducteur des recensions que nous avons recueillies dans le dossier d'Acta fabula associé à ce numéro de *Fabula-LhT* : que ce soit Irene Calamai décrivant, dans son essai sur le *Mythe de Chopin* (2023), comment musique et littérature inventent ensemble pour l'artiste romantique un *ethos* transmédial ; Béatrice Didier se penchant, dans son essai sur l'art d'*Enfermer la musique dans le filet*

des mots (2018), sur ces genres comme l'oratorio ou l'opéra qui construisent un espace poétique commun à la littérature et à la musique ; le recueil sur le *Paysage musical [...] dans la première moitié du xix^e siècle* (Bercegol, 2021) étudiant la construction d'un lyrisme descriptif à mi-chemin entre littérature et musique ; Jean-Louis Cupers (1988 et 2019) bâtissant avec la mélopoétique une discipline permettant de saisir ensemble les deux arts (même si un volume comme *Les Noces de Philologie et Musicologie* [Cazaux-Kowalski *et al.*, 2018] rappelle combien c'est là une entreprise ardue) ; ou Nicolas Darbon (2018) forgeant avec le mot « transdiction » un terme permettant de concevoir l'espace où se consomment les « liaisons affectueuses » (p. 31) entre littérature et musique – tous ces chercheurs rappellent que la réflexivité musico-littéraire suppose le dépassement de la passivité narcissique au profit d'une activité créatrice et constructrice d'autant plus stimulante qu'elle invite en fin de compte le lecteur à tracer son propre chemin dans un véritable palais des glaces mélopoétique.

BIBLIOGRAPHIE

Backès Jean-Louis, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1994.

Badiou Alain, *Cinq leçons sur le « cas » Wagner*, Caen, NOUS, 2010.

Baroni Raphaël et Corbellari Alain (dir.), *Rencontre de narrativités : perspectives sur l'intrigue musicale*, *Cahiers de narratologie*, n° 21, en ligne, 2011 : <https://journals.openedition.org/narratologie/6390>. DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.6390>.

Bercegol Fabienne (dir.), *Le Paysage musical. Musique et littérature dans la première moitié du XIX^e siècle*, *Littératures*, n° 84, Toulouse, PU du Midi, 2021.

Bisenius-Penin Carole, Audet René et Gervais Bertrand (dir.), *Les Arts littéraires : transmédiabilité et dispositifs convergents*, *Recherches et travaux*, n° 100, en ligne, 2022 : <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/4655>. DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.4655>.

Bremond Henri, *La Poésie pure. Éclaircissements* (1926), Université Paris-Sorbonne, Labex OBVIL, en ligne, 2013 : https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/bremond_poesie-pure.

Burgess Anthony, *La Symphonie Napoléon* (1974), trad. Georges Belmont et Hortense Chabrier, Paris, Laffont, 1977. Titre original : *Napoleon Symphony: A Novel in Four Movements*.

Calamai Irene, *Le Mythe de Chopin (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2023.

Cazaux-Kowalski Christelle, Chaillou-Amadiou Christelle, Rillon-Marne Anne-Zoé et Zinelli Fabio (dir.), *Les Noces de Philologie et Musicologie. Textes et musiques du Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2018.

Corbellari Alain, « Poésie musicale et musique poétique au Moyen Âge », *Acta fabula*, vol. 26, n° 4, *Musique et réflexivité de la littérature*, en ligne, 2025 : <https://www.fabula.org/revue/document19578.php>. DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.19578>.

Coste Claude, « Le Wagner des philosophes : Adorno, Lacoue-Labarthe, Badiou, Žižek », *Non plus*, vol. 5, n° 10, *O movimento simbolista na literatura e nas artes*, en ligne, 2016 : <https://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/130970>. DOI : <https://doi.org/10.11606/issn.2316-3976.v5i10p242-253>.

Coste Marion, « Mélopoétiques guyanaises », *Acta fabula*, vol. 26, n° 4, *Musique et réflexivité de la littérature*, en ligne, 2025 : <https://www.fabula.org/revue/document19594.php>. DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.19594>.

Cousin Guillaume, « Le chant de la nature : des espaces musicaux à l'époque romantique », *Acta fabula*, vol. 26, n° 4, *Musique et réflexivité de la littérature*, en ligne, 2025 : <https://www.fabula.org/revue/document19583.php>. DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.19583>.

Cupers Jean-Louis, *Ouvertures mélopoétiques. Initiation aux études musico-littéraires*, Aix-en-Provence, PU de Provence, coll. « Textuelles », en ligne, 2019 : <https://books.openedition.org/pup/52885?lang=fr>. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pup.52885>.

Cupers Jean-Louis, *Euterpe et Harpocrate ou le Défi littéraire de la musique*, Bruxelles, PU Saint-Louis Bruxelles, coll. « Travaux et recherches », 1988.

Dahlhaus Carl, *L'Idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique* (1978), trad. Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, coll. « Essais historiques ou thématiques », en ligne, 2006 : <https://books.openedition.org/contrechamps/1213?lang=fr>. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.contrechamps.1213>. Titre original : *Die Idee der absoluten Musik*.

Darbon Nicolas, *Musique et littérature en Guyane. Explorer la transdiction*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2018.

Didier Béatrice, *Ensermer la musique dans le filet des mots*, Paris, Hermann, coll. « Vertige de la langue », 2018.

Doumic Elisabeth, « Peut-on parler de la musique ? », *Acta fabula*, vol. 26, n^o 4, *Musique et réflexivité de la littérature*, en ligne, 2025 : <https://www.fabula.org/revue/document19570.php>. DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.19570>.

Dziub Nikol, « La musique réduite au silence : Chopin chez deux écrivains ukrainiens (Lessia Oukrainka, Maxime Rylski) », dans Peter Schnyder et Augustin Voegele (dir.), *Écrire avec Chopin. Frédéric Chopin dans la littérature*, Paris, Champion, 2020, coll. « Dialogue des Arts », p. 111-122.

Ferré Vincent, *L'Essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2013.

Fraisse Luc, « Les phrases de Proust sont-elles modelées sur les phrases de Chopin ? », dans Peter Schnyder et Augustin Voegele (dir.), *Écrire avec Chopin. Frédéric Chopin dans la littérature*, Paris, Champion, 2020, coll. « Dialogue des Arts », p. 177-190.

Fraisse Luc, « Le roman de Proust se termine-t-il par un essai théorique ? », séminaire en ligne, 2019 : <https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/seminaire/proust-essayiste/le-roman-de-proust-se-termine-il-par-un-essai-theorique>.

Gide André, *Notes sur Chopin* (1931, 1939, 1948), Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2010.

Gide André, *Les Faux-monnayeurs* (1925), dans *Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques*, t. II, éd. Pierre Masson, avec la collaboration de Jean Claude, Céline Dhérin, Alain Goulet et David H. Walker, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

Gide André, *Si le grain ne meurt* (1926), dans *Souvenirs et voyages*, éd. Pierre Masson, avec la collaboration de Daniel Durosay et Martine Sagaert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

Gide André, « Interviews imaginaires. IX » (1942), dans *Essais critiques*, éd. Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 352-356.

Huxley Aldous, *Contrepoint* (1928), trad. Jules Castier, Paris, Plon, 1930. Titre original : *Point Counter Point*.

Jakobson Roman, « Notes marginales sur la prose du poète Pasternak » (1935a), dans *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points Littérature », 1977, p. 51-76. Titre original : « Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak ».

Jakobson Roman, « La dominante » (1935b), dans *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points Littérature », 1977, p. 77-85.

Jakobson Roman, « Fragments de "La Nouvelle Poésie russe". Esquisse première : Vélimir Khlebnikov » (1921), dans *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points Littérature », 1977, p. 11-30. Titre original : « "Novejšhaja russkaja poezija". Nabrosok pervyj. V. Khlebnikov ».

Lévi-Strauss Claude, *Mythologiques*, t. IV : *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971.

Mann Thomas, *Le Docteur Faustus* (1947), trad. Louise Servicen (1950), dans *Romans et nouvelles III. 1918-1951*, Paris, Le Livre de Poche, 1996. Titre original : *Doktor Faustus*.

Mann Thomas, *La Montagne magique* (1924), trad. Maurice Betz, Paris, Fayard, 1931. Titre original : *Der Zauberberg*.

Marx William, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, xviii^e-xx^e siècles*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.

Massy-Paoli Claire, « Entre littérature et musique, un champ de recherche à reconfigurer », *Acta fabula*, vol. 26, n^o 4, *Musique et réflexivité de la littérature*, en ligne, 2025 : <https://www.fabula.org/revue/document19599.php>. DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.19599>.

Merlin Christian, « Philosophie de la musique dans le *Docteur Faustus* de Thomas Mann », *Germanica*, n^o 26, *Philosophie et littérature dans les pays de langue allemande au xx^e siècle*, dir. Fabrice Malkani, en ligne, 2000 : <http://journals.openedition.org/germanica/2414>. DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2414>.

Nicolas Loïc (dir.), *Le Fragile et le Flou. De la précarité en rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rhétorique, stylistique, sémiotique », 2018.

Novalis, « Monologue » (1798), dans *Semences*, trad. Olivier Schefer, Paris, Allia, 2004. Titre original : « Monolog ».

Otabe Tanehisa, « Le jeu autoréflexif du langage et l'âme du monde. Éléments de théorie musicale chez Novalis », *Horizons philosophiques*, vol. 16, n^o 1, 2005, p. 24-37 ; également en ligne : <https://id.erudit.org/iderudit/801303ar>. DOI : <https://doi.org/10.7202/801303ar>.

Picard Timothée, « Musique et indicible dans l'imaginaire européen : proposition de synthèse », *Bibliothèque comparatiste*, n^o 11, en ligne, 2018 : <http://sflgc.org/bibliotheque/picard-timothee-musique-et-indicible-dans-limaginaire-europeen-proposition-de-synthese>.

Praz Mario, *Le Pacte avec le serpent* (1972), t. II, trad. Constance Thompson Pasquali, Paris, Christian Bourgois, coll. « Les derniers mots », 1990. Titre original : *Il patto col serpente*.

Rousseau Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique* (1764), dans *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

Rousseau Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues* (1781), Paris, Aubier, 1966.

Sounac Frédéric, *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2014.

Sounac Frédéric (dir.), *La Mélophobie littéraire, Littératures*, n° 66, en ligne, 2012 : <https://journals.openedition.org/litteratures/173>. DOI : <https://doi.org/10.4000/litteratures.173>

Vincent-Arnaud Nathalie et Sounac Frédéric (dir.), *Figure(s) du musicien. Corps, gestes, instruments en texte*, Fabula / Les colloques, en ligne, 2016 : <https://www.fabula.org/colloques/sommaire3862.php>. DOI : <https://doi.org/10.58282/colloques.3862>.

Voegele Augustin, « Les inventions littéraires de Frédéric Chopin », *Acta fabula*, vol. 26, n° 4, *Musique et réflexivité de la littérature*, en ligne, 2025 : <https://www.fabula.org/revue/document19589.php>. DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.19589>.

Žižek Slavoj, *Variations Wagner*, trad. Isabelle Vodoz et Christine Vivier, Caen, NOUS, 2010.

PLAN

- [La « prismatique diversité » de la comparaison musico-littéraire](#)
- [Genres et histoire de la spéculation mélopoétique](#)
- [Imprécision, hypertextualité, espace commun](#)

AUTEURS

Augustin Voegele

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Haute-Alsace ; augustinvoegele@yahoo.fr

Alain Corbellari

[Voir ses autres contributions](#)

Universités de Lausanne et de Neuchâtel ; alain.corbellari@unil.ch