



**HAL**  
open science

# ”Le sonore comme prétexte à image ou comme rater la musicalisation du roman : l’exemple de Paul-Émile Cadilhac”

Marcin Stawiarski

► **To cite this version:**

Marcin Stawiarski. ”Le sonore comme prétexte à image ou comme rater la musicalisation du roman : l’exemple de Paul-Émile Cadilhac”. Correspondances : vers une redéfinition des rapports entre la littérature et les autres arts, Etudes réunies par C. Rauseo K. Zieger et A. Huftier, CD-Rom- P.U. de Valenciennes, 2007, 2007. hal-02266670

**HAL Id: hal-02266670**

**<https://hal.science/hal-02266670>**

Submitted on 20 Aug 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# LE SONORE COMME PRÉTEXTE À IMAGE OU COMMENT RATER LA MUSICALISATION DU ROMAN L'EXEMPLE DE PAUL-ÉMILE CADILHAC

**Marcin STAWIARSKI**

Transposer une œuvre musicale dans l'espace romanesque, c'est l'inscrire dans une multiplicité de rapports entre le texte et la musique. C'est précisément ce que tente, au début du XX<sup>e</sup> siècle, un écrivain français, aujourd'hui méconnu, Paul-Émile CADILHAC. Sous forme de manifeste, l'auteur élabore pour ses œuvres romanesques un programme, publié en 1924 (préface de son roman *La Pastorale*). Cette volonté manifestaire tisse un lien étroit entre la musique et la littérature, car le « Manifeste » définit les romans comme des « symphonies littéraires », et rend compte d'un véritable système analogique entre le musical et le littéraire. Les thèmes, le rythme, les tons, les accords, l'orchestration et l'instrumentation, paraissent tous offrir leurs équivalents romanesques. Ainsi élaboré, le réseau de correspondances tente d'apparenter le roman à l'œuvre musicale. Or, à un niveau où la présence intersémiotique apparaît la plus probante, notamment celui de la description dont la thématique met en évidence le lien interartistique, le texte littéraire paraît se refuser à un rapprochement trop étroitement analogique. Une relation de simple identité entre un art et un autre semble utopique. En effet, se constitue une double dynamique : d'un côté, la description du musical ne peut se passer d'une représentation visuelle et spatialisante, d'un autre côté, aucune image ne paraît pouvoir exister dans les romans de Cadilhac sans évoquer le sonore. Tout se passe alors comme si la musique n'avait rien de musical, et comme si seule l'image validait le projet de ses « symphonies littéraires ». C'est en examinant les modalités de l'évocation du sonore dans ses romans (métaphore, recours au pictural, hypotypose, redondance, cliché) que nous soulignons ici, en premier lieu, le lien indéfectible qui se tisse entre la musique et l'image. Puis, une analyse de l'image *musicalisée* et de la description d'œuvre d'art musicale, nous permet de mettre en valeur le glissement qui s'opère progressivement de l'oreille à l'œil, processus qui détourne et pervertit continûment le projet romanesque initial de la musicalisation.

**Mots-clefs** : Cadilhac – « symphonie littéraire » – musicalisation – son – image.

« Depuis la guerre, les livres, comme les cheveux et les robes des femmes, se portent courts : sujets étriqués, faisant de la plupart des romans de longues nouvelles; style bref, fatigant à lire, haché de points [...] tels sont les curieux éléments de ce modernisme qui n'oublie que l'Homme. »<sup>1</sup> Voici le bilan du roman dressé, en 1924, par Paul-Émile Cadilhac, écrivain français et journaliste dans la revue *L'Illustration*. Durant sa carrière fort variée, où il fut médecin de guerre, co-fondateur de « L'association des amis d'Alphonse Daudet », auteur d'un ouvrage gastronomique et co-auteur de l'ouvrage *Demeures inspirées et sites romanesques*, Cadilhac élabore l'idée de la « symphonie littéraire » qu'il théorise dans son « Manifeste », en préface de son livre *La Pastorale*, et qu'il met *en pratique* dans ses romans (*Carnaval macabre*<sup>2</sup>, *L'Héroïque*<sup>3</sup>, *La Pastorale*, et *Les Flambeaux éteints*<sup>4</sup>).

L'intérêt majeur de l'étude d'une telle entreprise réside dans le double témoignage qu'elle recèle. D'un côté, du point de vue de l'histoire littéraire, l'œuvre de Cadilhac, porte la trace des élans post-réalistes, post-naturalistes et post-symbolistes qui naissent sur les vestiges d'anciens courants, et qui tentent de fonder de nouvelles écoles, sans pour autant se détourner de la tradition. C'est, en effet, dans une visée de mouvement littéraire nouveau que Cadilhac conçoit sa revendication : « Le livre qui suit a été conçu en réaction contre la plupart des tendances modernes et d'accord avec quelques-unes d'entre elles. Il voudrait à la fois être de ce temps et de tous les temps, se rattacher à la tradition et créer du neuf. »<sup>5</sup> Toutefois, malgré une volonté, véritablement manifestaire, de se désolidariser d'avec les anciens, surgit la difficulté de rompre radicalement avec le passé. Le projet propose du neuf, tout en s'inscrivant dans l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle : Balzac, Daudet, Flaubert, Maupassant, Zola en constituent alors les noms phares. Le programme des « symphonies littéraires » se nourrit donc de l'*agonie* du réalisme, pour reprendre le langage de l'auteur. D'un autre côté, c'est aux études sur l'intermédialité que cette tentative apporte un témoignage important en tant qu'il participe de la tournure qu'adoptaient alors les relations interartistiques. À la dynamique sociologique et régionaliste que revêtent les romans de Cadilhac, se mêle un projet intersémiotique.

De ce fait, deux sortes de questions peuvent être soulevées. D'une part, quel objectif attribuer à une tentative interartistique au sein du roman de cette époque ? Doit-on considérer que la musique y joue un rôle de premier plan ou, au contraire, ne constitue-elle qu'un prétexte ? D'autre part, c'est la question de la faisabilité de l'union de deux arts qui se pose. La première interrogation ne trouve aucune réponse au sein du « Manifeste », si ce n'est que la musique aura pour fin d'*humaniser*, en quelque sorte, la littérature moderne, puisque cette dernière « n'oublie que l'Homme ». Quant à la deuxième question, l'auteur y fait allusion, endossant partiellement l'échec d'une musicalisation idéale : « Je n'ai pas la prétention d'avoir réussi. Il fallait créer une technique ; l'œuvre quoique passionnante était ardue. Je ne demande que le mérite de l'avoir tentée. »<sup>6</sup>

C'est cette notion sous-jacente d'échec du *paragone* que nous souhaitons aborder, non d'un point de vue axiologique, mais à un niveau ontologique, en tant qu'une telle entreprise pose toujours la question de sa faisabilité. L'échec relèvera donc de l'impuissance, plutôt que de l'insuccès. Je fais ainsi appel à l'œuvre de Cadilhac pour avancer qu'un discours sur la musique n'est pas musical, ou qu'il n'est pas musique, comme le voudrait le projet. Intégré dans le système littéraire, il a forcément trait à ce dernier. En examinant le glissement qui s'opère par le truchement de la métaphore entre *voir* et *entendre*, je souhaite d'abord porter au

---

<sup>1</sup> Paul-Émile CADILHAC, « Manifeste », préface de *La Pastorale*, Paris, Ferenczi, 1924.

<sup>2</sup> Paul-Émile CADILHAC, *Carnaval macabre*, Paris, Fasquelle, 1919.

<sup>3</sup> Paul-Émile CADILHAC, *L'Héroïque*, Paris, Ferenczi, 1921.

<sup>4</sup> Paul-Émile CADILHAC, *Les Flambeaux éteints*, Paris, Ferenczi, 1928.

<sup>5</sup> *Op.cit.*, 8.

<sup>6</sup> *Id.*, 12.

jour le propre de l'évocation du sonore et du musical, pour ensuite analyser l'insertion d'œuvre musicale dans le roman, et la création d'un univers qui s'en imprègne tout entier, ce qui nous permettra d'observer la contiguïté qui s'opère inéluctablement de l'oreille à l'œil.

### **Du réalisme par la musique et de la description du sonore**

Puisque le réalisme et le naturalisme paraissent avoir laissé un manque à combler dans l'évocation du sonore, Cadilhac se propose de pallier ce vide. Le miroir stendhalien, échoue-t-il à refléter le son ? Dans tous les cas, pour Cadilhac, le romanesque doit désormais porter au jour cette dimension musicale qui aurait été naguère ignorée. Le renouveau ne cesse cependant de s'en remettre aux *topoi* du réalisme et du naturalisme : la précision, la minutie. Le roman « notera minutieusement les sonorités et les sons », affirme le « Manifeste », et ce vœu de précision exercera une suprématie absolue au sein des écrits de Cadilhac.

Toutefois, l'inspiration que Cadilhac puisait chez les anciens, ne tient pas uniquement de son « Manifeste », mais elle s'avère aussi dans ses romans. C'est en s'inspirant du *Père Goriot* dans *Les Flambeaux éteints*, publié en 1928, que Cadilhac paie son tribut aux géants du passé et inscrit sa propre œuvre dans leur lignée. *Les Flambeaux éteints* relate l'histoire d'un jeune homme de province, étudiant en médecine à Paris, que l'on voit traverser une série de réussites et d'échecs professionnels et amoureux. Ses aspirations et ses rêves font écho au personnage de Rastignac. « Paris déferlait devant lui » dans la scène finale du roman rappelle les dernières lignes du *Père Goriot* : « Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine, où commençaient à briller les lumières. »<sup>7</sup> Les célèbres paroles de Rastignac sont, elles aussi, ravivées : « S'il n'avait pas dit comme l'autre "A nous deux !", il l'avait pensé, mis en action par la manière dont il regardait les boutiques, les monuments, les femmes.»<sup>8</sup>

Par suite, si la dimension musicale occupe le premier plan de cette filiation, c'est qu'il y apparaît un grand souci de l'évocation du son. Son élément principal tient de la méticulosité considérable du monde sonore et de l'exacerbation du détail. *La Pastorale* débute par un éveil de la nature dont seuls semblent compter les bruits et les sons :

A nouveau les coqs chantèrent, avec plus d'ensemble cette fois, mieux éveillés, confondant leurs voix claires, enrouées, pleines ou aigres, tandis que, dans un bruissement d'ailes et de pattes, d'autres bêtes s'éveillaient aussi, soutenaient par une clameur unanime le coup de buccin des hérauts : piaulements de poussins, glous-glous de dindons, criaileries d'oies ponctuées d'appels jargonés de jars, cancons nasillards de canards, graves et rauques dans les basses gammes, gloussements de pintades et de poules, pressés et vifs, d'une tonalité élevée, enfin le roucoulement des pigeons [...], bref une rumeur en délire, une harmonie sauvage et sure dont les fils, entrecroisés et unis, avaient l'air de haler le disque rouge qui s'élevait lentement au loin, rasant le sol de ses traits obliques.<sup>9</sup>

L'énumération vise ici l'exhaustivité et semble ainsi prétendre à un « effet de réel ». Pourtant c'est précisément à cause de cette rigueur que le texte aboutit à une saturation : la minutie paraît surfaite et caricaturale. S'ajoute à ce trop plein, l'instauration d'un discours technique musical qui, utilisé pour décrire la sonorité, participe, à son tour, de l'excès, ne serait-ce que par son caractère tautologique : « graves et rauques » équivaut à « dans les basses gammes ». Par conséquent, l'évocation des sonorités se détourne du réalisme, soit qu'elle en dresse une caricature, soit qu'elle se pare, par là même, de l'hyperbolique.

C'est en examinant quelques descriptions, qu'il devient patent que le miroir stendhalien n'est pas en mesure de refléter le sonore. Plutôt qu'en écho, le pendant du son se

---

<sup>7</sup> Honoré de BALZAC, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, 1970, 364.

<sup>8</sup> *Les Flambeaux éteints*, *op.cit.*, 101.

<sup>9</sup> *La Pastorale*, *op.cit.*, 17.

mire en image. Si l'on parcourt quelques-unes des nombreuses évocations du son, on s'aperçoit de la tendance à le spatialiser, à le réifier et à le métaphoriser. Il en appert cinq procédés différents et complémentaires, participant à l'évocation et à la description du sonore.

Le premier procédé consiste en ce que, par le biais d'un lexique technique, la sonorité se trouve assimilée à la musique dans une relation de comparaison ou de métaphore :

Des bêlements s'élevaient isolés et trémulants, auxquels répondait un chœur de voix grêles et graves, les unes trop hautes, perchées sur les registres extrêmes de l'aigu, les autres trop basses, ronflant comme des orgues, tournant au mugissement.<sup>10</sup>

Les insectes étaient morts ; mais la bise sifflait par intervalles, pinçant des cordes plus graves : violes plaintives, harpes éoliennes vibrant toutes seules au souffle de l'autan. [...] Brusquement de grandes ombres couraient sur le sol, voilaient tout dans un décroscendo angoissant. Puis, par les nuées entr'ouvertes, une fanfare éclatait, bassons et cors sonnait à gorge pleine.<sup>11</sup>

Les deux exemples font intervenir le lexique musical (« un chœur de voix », « les registres extrêmes de l'aigu », « intervalles », « cordes », « violes », « harpes », « décroscendo », « fanfare », « bassons », « cors »). Alors que le premier extrait instaure une dynamique de comparaison, « ronflant comme des orgues », le deuxième aboutit à une métaphore filée : le vent devient instrument à cordes (« violes », « harpes ») tandis que l'orage, le comparé *in absentia*, évolue en fanfare, composée de bassons et de cors. Force est de constater que l'image musicale s'immisce dans la description dans un double rapport : celui de redondance (« trop haut perchée » égale précisément à « sur les registres extrêmes de l'aigu ») et celui de contingence ou d'arbitraire (« violes plaintives, harpes éoliennes » privilégie l'idée générale de la musique plutôt qu'une sonorité précise, d'où le choix laissé entre les deux instruments).

Le deuxième procédé consiste à conférer au sonore une extrême vivacité visuelle. Cette dimension procède par une spatialisation et par une picturalisation du sonore, dont l'hypotypose constitue un exemple par excellence :

Le glas s'égoutte sur le village. Trois notes, aussitôt noyées dans le déferlement de l'azur : une grave, une claire, une puérile, aiguë et plaintive, qui scande seule les enterrements des tout petits.<sup>12</sup>

Les grands mots prennent l'essor. Selon l'orateur, ils sont d'allure officielle, onctueuse ou guerrière. [...] Ils battent de l'aile, s'étirent et se fondent dans la nue bleue qui plane au plafond haut de la salle.<sup>13</sup>

Il ajouta – et son verbe calme, tranchant et précis avait des éclairs de hache émondant et rajeunissant le vieil arbre.<sup>14</sup>

Si le premier exemple évoque une sonnerie de glas, les deux autres visent à décrire la parole, tous trois recourant à la métaphore qui fonde l'hypotypose. Si, en effet, métaphore il y a, c'est qu'elle sous-tend l'hypotypose *en pointillé*. Dans le premier exemple, c'est l'image du ciel égalé à la mer (« noyées dans le déferlement de l'azur ») qui justifie l'image concrète du son du glas transformé en gouttes. Le deuxième extrait fait intervenir pour la parole une image de volatile (« Ils battent de l'aile, s'étirent et se fondent dans la nue bleue ») qui permet à l'hypotypose de s'opérer : « les grands mots prennent l'essor ». Dans le dernier exemple, c'est la métaphore de parole à l'emporte-pièce (« son verbe calme, tranchant ») qui prépare l'image de l'élagage. Dans les deux premiers extraits, la vivacité de l'image se trouve soulignée par le recours au présent de l'indicatif et par l'emplacement de l'hypotypose avant l'image même

---

<sup>10</sup> *Id.*, 57.

<sup>11</sup> *Id.*, 195.

<sup>12</sup> *La Pastorale, op.cit.*, 300.

<sup>13</sup> *L'Héroïque, op.cit.*, 22.

<sup>14</sup> *Id.*, 61.

qu'elle contribue à construire. Ainsi, les hypotyposes aboutissent à une visualisation, et non pas à une suggestion d'écoute.

C'est précisément la tension entre l'œil et l'oreille qui caractérise le troisième procédé de la description du sonore chez Cadilhac. L'auteur se réclame de l'évocation auditive dans son « Manifeste », proposant un roman qui « ne fera pas fi de l'harmonie imitative ». Une nouvelle modalité de l'évocation de la sonorité semble émerger. Si l'harmonisme peut être admis au rang des éléments constitutifs de l'évocation du sonore chez Cadilhac, de telles occurrences ne sont pas légion. Si, par conséquent, l'harmonisme est théoriquement considéré, comme c'est le cas dans le dictionnaire de Henri Morier, en tant que « pendant de l'hypotypose »<sup>15</sup>, un tel équilibre ne va pas de soi, dans l'exacte mesure où, pour invoquer la parole de Barthes, « toute description littéraire est une *vue* » et « pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le "réel" en objet peint (encadré) ; après quoi il peut décrocher cet objet, le *tirer* de sa peinture : en un mot le dé-peindre »<sup>16</sup>. Cette « prééminence du code pictural dans la *mimésis* littéraire » paraît creuser le fossé entre une évocation auditive et une description du musical, fossé qui se manifeste avec d'autant plus d'acuité qu'il s'agit ici de *musicaliser* le roman<sup>17</sup>.

Le quatrième trait résulte des trois premiers. On a, en effet, affaire à une saturation du descriptif, due non seulement à l'énumératif et à l'hyperbolique, mais également aux trois éléments du descriptif précédemment mentionnés, qui ne font que corroborer la dimension picturale de la description. Cette dernière devient incongrue, voire amphigourique : « Son rire fusa, jeune et limpide, monta au plafond dans un rayon de soleil pour s'égrener sur les fioles, les éprouvettes, les tubes et le microscope qui s'ébrouèrent, scandalisés. »<sup>18</sup> Alors que la sonorité du rire du personnage est réifiée, amorçant la première image qui est celle d'une détonation, assumée par les verbes « fuser » et « monter au plafond », la deuxième image évoque aussi bien l'animal (« s'ébrouèrent ») que l'homme. Un tel anthropomorphisme n'apparaît pas sans raison, car il s'agit d'un hypallage : ce sont les protagonistes qui sont « scandalisés » par les propos. En résulte une hypotypose non dépourvue de comique et d'absurde : vision d'un rire qui explose et qui « s'égrène » sur les personnages.

La cinquième et dernière dimension de l'évocation du sonore chez Cadilhac transparait de part en part dans toutes les autres. Il s'agit du lieu commun. La plupart des descriptions ne dépassent pas en effet les cadres convenus des métaphores musicales pleinement lexicalisées : elles ne débordent pas, pour revenir à l'étymologie, les multiples épreuves du cliché. Prolongation « en point d'orgue », « un chœur de voix » ou « une harmonie » ne sont que quelques-uns des stéréotypes qui parsèment les romans de Cadilhac. Il s'agira de fait, pour la plupart, de catachrèses re-motivées.

Ainsi, émergent les principaux éléments de la description du sonore qui, dans son souci de la minutie réaliste, entreprend de détailler tout élément sonore auquel le roman donne le statut de musique. S'en suit une prolifération de la réalité sonore et une complète spatialisation du son qui procède par des éléments picturaux de l'évocation. La réalité auriculaire porte toute entière la trace d'un tel traitement, et se fige dans un excès descriptif, hyperbolique et stéréotypé. Voir, c'est voir, et non pas entendre, comme le voudrait Cadilhac qui écrit à propos des techniques de musicalisation que « des poètes (Joachim Gasquet) ont

---

<sup>15</sup> Henri MORIER, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989, 478.

<sup>16</sup> Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, « Points » Seuil, 1970, 61.

<sup>17</sup> Nous pouvons à ce titre évoquer l'ouvrage de Pierre Antoine DE PIIS, *L'Harmonie imitative de la langue française*, Paris, Pierres, 1785. Au chant premier, « En calculant vos soins, tristes ou gracieux, vous peindrez à l'oreille aussi vite qu'aux yeux », le poète privilégie l'harmonisme. Il n'est resté pas moins qu'il s'agit de *peindre*.

<sup>18</sup> *L'Héroïque*, op.cit., 60.

essayé de le faire typographiquement. Ils ont seulement transposé la difficulté de l'oreille à l'œil. »<sup>19</sup>

## De la description d'œuvre musicale et de la description par la musique

Si la description du sonore pose problème, c'est que, malgré le vœu de l'auteur, elle se détourne de l'oreille pour s'en remettre à l'œil. C'est d'autant plus prégnant lorsque le texte procède à une description d'œuvres musicales. Nous observons alors un double transfert entre *voir* et *entendre*. D'une part, aucune description d'œuvre musicale, disons aucune *ekphrasis*<sup>20</sup>, ne peut se passer de poser une *vue*, et ce, non seulement parce qu'il n'en peut être qu'ainsi, mais, avant tout, parce que la référence à la musique suit à la lettre l'approche *expressiviste*<sup>21</sup>, ou *figuraliste*, de la musique. Cette dernière fait donc voir, et non pas entendre. La question de la traductibilité intersémiotique, ou encore, celle, simplement, de la descriptibilité de la musique en littérature, ne semblent plus se poser. Car la musique chez Cadilhac est celle qui possède un *programme*, celle qui dresse une *peinture*, bref celle qui fait *voir*. Il s'agit alors plutôt de décrire une œuvre picturale que musicale, et nous sommes en plein dans l'*ut pictura poesis*, où parler d'*ekphrasis* se justifie pleinement. D'autre part, la relation qu'entretiennent la description et la musique est fondée sur un système de réversibilité. Si la musique est paysage, ce dernier est musique. Examinons alors ces deux dimensions plus avant.

Il s'agit d'abord de la question de l'*ekphrasis*. Si l'on choisit un seul extrait des romans de Cadilhac qui traite d'une œuvre musicale précise, c'est la description de la symphonie *La Montagne* (probablement imaginaire) mise en scène dans *L'Héroïque*, qui s'impose par son étendue, et dont voici l'introduction :

Alors, subitement, devant cette débandade, le chef leva sa baguette et déchaîna le prélude du dernier morceau. C'était une symphonie de sa façon, intitulée *La Montagne*. [...] Cela avait débuté par une phrase ronde et pleine, sur des sonorités adoucies de trombones et des mélancolies de cors anglais, soutenant le dessin aérien, bleuté et très pur des grandes flûtes. Et l'on eût dit une belle nuit lunaire, un peu froide, épuisée et touchant à sa fin. Presque aussitôt, faisant transition, les clarinettes, aux sons nasonnés, avaient repris le motif principal, sur lequel des petites flûtes venaient broder leurs variations, piquer des notes aiguës, des cris d'oiseaux et de nature qui s'éveille [...]. Puis, soudain, un coup de trompette jaillit – net et rouge – saluant le disque échancre du soleil au-dessus des monts. Et aussitôt, avec des cascades de son, des dégringolades d'octaves, que déchiraient des stridences de fifres, les saxophones firent surgir des nuées les pics, les crêtes et les chaînes, un cahot granitique et monstrueux, des évocations de cirques géants et de précipices démesurés. Alors, avec des clameurs de triomphe [...] la phrase initiale des flûtes, un quatuor de trompettes, sonnante à la volée, salua le lever de l'astre. L'introduction était terminée.<sup>22</sup>

Les images qui apparaissent dans cette description appartiennent au champ sémantique de la montagne. Le processus métaphorique s'établit donc à partir du titre du morceau. La musique prend des dimensions oniriques, s'adressant à l'imagination de l'auditeur et en particulier à sa faculté visuelle. L'œuvre devient volatile (« prenait essor »), les sons se concrétisent et prennent une allure picturale (« une phrase ronde et pleine », « le dessin aérien, bleuté et très pur », « un coup de trompette – net et rouge »), puis suit une série d'images (les flûtes ne sont plus que « des cris d'oiseaux et de nature qui s'éveille », les saxophones font « surgir des nuées les pics, les crêtes et les chaînes ») soutenues par des verbes (« broder », « piquer »),

<sup>19</sup> « Manifeste », *op.cit.*, 10.

<sup>20</sup> Nous utilisons le terme d'*ekphrasis* dans le sens de description d'œuvre d'art au sens large. Le terme d'*ekphrasis musical* a été forgé par Siglind BRUHN dans *Musical Ekphrasis, Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale, New York, Pendragon, 2000. Il renvoie, toutefois, à la présence d'œuvre d'art au sein de la musique. Afin de contourner la confusion, nous nous contenterons de nous en tenir au terme *classique*.

<sup>21</sup> Pour ne citer que *Le Déluge* et *La Danse Macabre* de Saint-Saëns que Cadilhac évoque dans le « Manifeste ».

<sup>22</sup> *L'Héroïque*, *op.cit.*, 178.

métaphoriques aussi. L'*ekphrasis* est poursuivie sur plusieurs pages, toujours régie par un effet sensiblement pictural, obtenu tantôt par la métaphore, tantôt par l'hypotypose :

[...] la même phrase revenait comme une litanie, montait à chaque fois plus haut, pour s'aplatir sur la terre, l'aile pliée, prise sous le filet aux mailles de feu tendu de là-haut par le rétiaire debout sur le char au timon en pointe, au blanc quadrigé.<sup>23</sup>

Pourtant, ce qui est notable, c'est que les paysages que fait voir la musique paraissent se refléter dans les paysages représentés dans le roman, vision onirique suggérant ainsi le véritable décor. C'est ce glissement par interchangeabilité qui assure la transition vers ce que l'on peut appeler un *paysage musicalisé*, véritable pierre angulaire de l'entreprise de Cadilhac.

Si ces romans mettent en place la minutie du musical qui ne peut se défaire de l'image, à son tour, l'univers qu'ils créent s'imprègne tout entier de la musique. C'est un monde qui se veut musicalisé, ou plutôt, qui s'affirme être musique même. On franchit ici une étape, celle notamment où la musique n'est plus le *décrit*, mais le *décrivain*, l'outil littéraire même. Deux niveaux apparaissent en conséquence : celui de la métaphore musicale et celui de la structure narrative *musicalisée*.

Nous avons affaire, d'une part, à l'usage de la métaphore qui détermine sans faille toutes les descriptions de la nature. Ce que nous avons appelé *paysage musicalisé* est définissable comme description d'une vue d'ensemble qu'offre la nature, fondée sur une image qui véhicule le champ de la musique à partir de laquelle peut s'établir cette *vue* :

L'andante du crépuscule, gris et mauve, emplissait la vallée et le ciel, s'élargissait mollement par grandes ondes calmes superposées. Les bas-fonds s'estompaient, laqués par places de noirs vigoureux – trous d'ombre, masses boisées, rochers, – détachés comme des basses sur le dessin de l'orchestre. [...] Toute une gamme chromatique de couleurs éteintes – feuille morte, saumon, vieux ors, – chantait à l'octave supérieure, répétait le thème que de grands nuages, couleur de sang, reprenaient – très haut – avec des accents de cuivres. Des clochettes sonnaient comme des triangles et le grondement de la rivière, au fond de la gorge, prolongeait de lointains roulements de caisse et de timbales.<sup>24</sup>

C'est donc en partant d'une métaphore musicale, « l'andante du crépuscule », que procède la description du paysage, et cette idée fondatrice est filée dans toute la séquence : « le dessein de l'orchestre », « une gamme chromatique », « chantait à l'octave supérieure », « des accents de cuivres », « sonnaient comme des triangles », « roulements des caisses et de timbales ». Le paysage est posé comme *étant* un morceau de musique. Musique, toutefois, qui se donne à *voir* par le biais de la technique picturale : « gris et mauve », « détachés comme des basses sur le dessein de l'orchestre », « une gamme chromatique de couleurs ». Plutôt que dans une visée de *harmonia mundi*, le paysage s'inscrit dans celle des arts en général, dans la mesure où le champ lexical musical utilisé s'allie tout autant au vocable de la peinture : « gamme chromatique », « accents », « thème ». L'effet de *perspective* (« ondes superposées », « le bas-fonds ») corrobore la construction picturale du paysage, lequel apparaît alors doublement déterminé : d'une part par l'art musical, de l'autre par l'art pictural. La musique semble mieux faire *voir*.

Ce trait du musical, opérateur et générateur du descriptif, s'empare d'une fonction parallèle, en tant qu'il relève du *corrélatif objectif*<sup>25</sup>, traduisant les sentiments des personnages ou une émotion générale. La métaphore se double fréquemment d'une autre, renvoyant ainsi,

---

<sup>23</sup> *Id.*, 187.

<sup>24</sup> *La Pastorale, op.cit.*, 272.

<sup>25</sup> Puisque le paysage est chez Cadilhac support de l'émotion du protagoniste, la musique aura part active à cette substruction.

*par ricochets*, à des éléments tout autres. C'est le cas d'une séquence descriptive qui amorce deux images, celle de la musique et celle du champ de bataille :

Cependant octobre avançait. Aux petites notes, haut piquées du début, au prélude mordant par des traits de flûte sur le final murmurant et mourant de l'été, succédaient des accords plus graves [...] : les frênes, les hêtres, les ormes, [...] se dépouillaient, perdaient sous la mousquetade de la pluie, les coups de vent lâchés au galop sur l'étendue désertique du causse, leurs feuilles jaunes, craquelées, mortes... Et les troncs apparaissaient, noirs et tortus, bossués de nœuds, semblables à des moignons, déviés comme des coxalgiques, mutilés par les émondages trop répétés, dressant, çà et là, des groupes d'infirmes, de grognards couturés par vingt batailles. Les bois [...] inscrivait dans le paysage de grandes phrases dorées et somptueuses. Les bosquets de chênes [...] plongeait le thème en point d'orgue avec leur feuillage mordoré qui persiste durant l'hiver [...]. Les haies d'églantiers [...] s'empourpraient avec des accents de cuivre, tandis que les pins des collines se réservaient [...] comme des orgues muettes.<sup>26</sup>

Du fait de l'omniprésence de l'image musicale, se construit un système réticulé de renvois : le verbe « avancer » seul permet d'emblée d'identifier le processus métaphorique. Ce n'est guère octobre qui avance, mais c'est un *chant*. La métaphore est confirmée dès la deuxième phrase de l'extrait : la gaieté de l'été, représentée par le staccato (« notes haut piquées ») est supplée par les « accords plus graves », arbres de l'automne. S'immisce alors une autre image : celle de la catastrophe, de la fin de guerre, du champ de bataille et de la maladie (« mousquetade », « les coups de vent lâchés au galop », « moignons », « coxalgique », « mutilés »). Les métaphores s'entrelacent : « coups de vent » et « mousquetade de la pluie » s'apparentent autant à l'image de la bataille qu'à celle d'une musique sinistre, « accents de cuivre » se réfèrent à la fois à la couleur (« s'empourpraient »), au son musical et à la ferraille des armes de guerre. Ainsi esquissé, le paysage assume un rôle tout autre : il accompagne le thème du roman, sous-tendant la trame, reflétant la disposition des personnages. Il joue ainsi le rôle de *corrélatif objectif* ou d'anthropomorphisme. La musique fait alors surgir la correspondance entre le paysage et le protagoniste, elle est ce lien révélateur d'intersection, et elle fait voir concrètement, et non pas entendre les thèmes que Cadilhac porte au rang de symbole, tels que l'amour ou la mort.

C'est à ce niveau qu'il nous faut revenir au « Manifeste » même, qui ébauche une technique de ce que j'ai anachroniquement appelé, dans le titre, la *musicalisation* du roman. Le terme provient, en effet, du roman de Aldous Huxley, *Contrepoint*, publié la même année que *Les Flambeaux éteints* de Cadilhac, mais traduit en français plus tard, qui revendique la musicalisation « non pas à la manière symboliste, en subordonnant le sens aux sons [...], mais sur une grande échelle dans la construction. »<sup>27</sup> Le métatexte huxleyen fait étrangement écho, non seulement au « Manifeste » de Cadilhac, mais surtout aux propos d'un protagoniste des *Flambeaux éteints*, lui-même écrivain :

Et il se mit à développer son plan. Au début, une introduction large et pleine, ainsi l'ouverture d'une symphonie : une vue d'ensemble sur la ville, ses monuments, ses flèches, ses cheminées, ses cloches. [...] Et tout cela avec des coupes et des rythmes différents pour chaque partie [...] réalisant des musiques nostalgiques ou voluptueuses.<sup>28</sup>

Pour ne prendre qu'un exemple de la technique que forge Cadilhac, le développement thématique musical se trouve transposé dans la littérature : « A la base d'un roman symphonique il y a des thèmes ». L'auteur en distingue trois types :

Les uns très généraux, ayant une valeur de symbole, et traités en fugue (Dans *La Pastorale* : l'Amour, la Folie et la Mort aux prises avec les passions et la Vie) ; d'autres, secondaires, [...] correspondant au

<sup>26</sup> *Id.*, 137-138.

<sup>27</sup> Aldous HUXLEY, *Contrepoint*, Paris, Plon, 1930, 326.

<sup>28</sup> *Les Flambeaux éteints*, *op.cit.*, 71-72.

*thème-varié* des musiciens [...] ; les derniers – véritables leitmotiv – particuliers aux personnages qu'ils caractérisent.<sup>29</sup>

Ce qui ressort de cette définition du thème dans le roman symphonique, c'est qu'il vise à tisser un réseau allégorique. Si le descriptif dans les romans de Cadilhac ne peut se passer de la musique, c'est qu'elle constitue un indice de l'idée. Nous avons vu que le glissement par corrélation s'opère progressivement par une métaphore *dédoublée*. Dans le cas du paysage, une image seconde s'immisce dans l'image musicale. Cette dernière fait partie du réseau établi par le musical dès le titre (*La Pastorale, L'Héroïque*) : le paratexte constitue le *véhicule* fondateur auquel seront affiliées toutes les métaphores. La musique est *décrivante*, car elle est d'abord *comparant* dans une relation métaphorique large, qui s'établit entre le paratexte et le texte du roman. Les images sont filées et affiliées à la métaphore principale : le roman est symphonie. Si, à son tour, la représentation du musical est concrétisée, spatialisée, et ne peut se passer de l'image, c'est qu'elle s'apparente au processus allégorique qui vise à rendre palpable l'idée. La technique romanesque empruntée à la musique ne semble être qu'une façon de faire défiler les images concrètes des idées, un peu à la manière des *Moralités*. L'amour, la folie et la mort ne surgissent pas autant dans la construction (dite *en fugue*) que dans le reflet qu'en crée la musique.

En conclusion, il serait vain d'interroger un lien formel entre l'écriture musicale et celle des romans de Cadilhac, vain et difficile de questionner les méandres techniques des symphonies de Beethoven et d'y chercher des liens de parenté avec la technique ébauchée dans le « Manifeste ».

L'héritage littéraire hétéroclite ne permet pas de nette rupture avec la tradition, d'où la tension entre le descriptible réaliste appliqué à l'indescriptible du musical. De sorte que l'idée de « transposition d'art »<sup>30</sup>, empruntée à Théophile Gautier, n'aboutit qu'à mettre en œuvre un fonctionnement sensiblement pictural, et à créer des images pour *dé-peindre* la musique. De sorte, aussi, que le musical revêt, à son tour, une fonction de *décrivante*. Si description il y a, c'est que seule la musique lui permet de se constituer. Pourtant, elle ne fait que *voir*. S'établit ainsi un système de réversibilité qui permet la constitution d'un réseau métaphorique, voire allégorique, dont la musique n'est alors que tutrice. L'hétérogénéité et la métaphoricité des techniques de transposition exposées dans le « Manifeste » ne font émerger la musique qu'en spectre, doublure et prétexte d'une technique littéraire.

L'entreprise de Cadilhac fait apparaître une possible entrave à la traductibilité intersémiotique. Mais doit-on suivre Anthony Burgess qui qualifiait sa propre tentative de musicalisation de la fiction dans *La Symphonie Napoléon*<sup>31</sup> de « beau morceau d'humour éléphantique » visant à « prouver jusque dans son brillant que l'entreprise est folle et conduit au néant » ? Nous observons inéluctablement un détour du projet initial. A la croisée de deux arts en surgit-il un troisième ? Les synesthésies, le cratylisme, l'idée de « symphonie de couleur »<sup>32</sup> ou celle de « transposition d'art », attestent tous la migration spécifique qui a lieu d'un art à l'autre, et l'instabilité fondamentale qui en résulte. Mais, le *ratage* n'est-il pas le reflet de l'ambition de toute œuvre interartistique ?

---

<sup>29</sup> « Manifeste », *op.cit.*, 9.

<sup>30</sup> Le lien intersémiotique dans le « Musée secret » de Théophile Gautier, « Laisse-moi faire, grand vieillard, changeant mon luth pour ta palette, une transposition d'art », se cantonne au pictural, participant donc davantage de l'*ut pictura poesis*. Cadilhac endosse cet héritage littéraire dans le « Manifeste », se réclamant « de Théophile Gautier réalisant une *transposition d'art*, et de Baudelaire disant : « Les couleurs, les parfums et les sons se répondent. » »

<sup>31</sup> Anthony, BURGESS, « Épître au lecteur », in *La Symphonie Napoléon*, Paris, Lafont, 1977, 601.

<sup>32</sup> Cf. Calvin S. BROWN, « The Color Symphony before and after Gautier », *Comparative Literature*, (Fall: 1953) vol.V, n° 4, pp.289-309.

## BIBLIOGRAPHIE

- BACKES, Jean-Louis, « La musique comme principe directeur dans la poésie symboliste », *Revue de littérature comparée*, 61 :3 (1987: juil./sept.).
- BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, 1970.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, « Points » Seuil, 1970.
- BROWN, Calvin S., “The Color Symphony Before and After Gautier”, *Comparative Literature*, (Fall:1953) vol.V, n° 4, pp.289-309.
- BRUHN, Siglind, *Musical Ekphrasis, Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale, New York, Pendragon, 2000.
- BURGESS, Anthony, *La Symphonie Napoléon*, Paris, Lafont, 1977.
- CADHILAC, Paul-Émile, *Carnaval macabre*, Paris, Fasquelle, 1919.
- *L'Héroïque*, Paris, Ferenczi, 1921.
- *La Pastorale*, Paris, Ferenczi, 1924.
- *Les Flambeaux éteints*, Paris, Ferenczi, 1928.
- GAUTIER, Théophile, *Poésies complètes*, Paris, Nizet, 1970.
- HUXLEY, Aldous, *Contrepoint*, Plon, 1930.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989, 478.
- PIIS, Pierre Antoine de, *L'Harmonie imitative de la langue française*, Paris, Pierres, 1785.
- RIFFATERRE, Michael, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », in *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.