



**HAL**  
open science

## Existe-t-il des métaphores musicales en littérature ?

Marcin Stawiarski

► **To cite this version:**

Marcin Stawiarski. Existe-t-il des métaphores musicales en littérature?. Métaphore et musique, Presses universitaires de Rennes, 2015, 978-2-7535-4119-1. hal-02266731

**HAL Id: hal-02266731**

**<https://hal.science/hal-02266731>**

Submitted on 15 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.

# Existe-t-il des métaphores musicales en littérature ?

Marcin STAWIARSKI

Université de Caen Basse-Normandie, ERIBIA (E.A. 2610), F-14032, France

## Abstract

Cet article vise à examiner la notion de métaphore musicale en littérature. Dans un premier temps, l'article traite de la spécificité de la métaphore musicale en lien avec la problématique de spatialisation de la musique, celle de picturalité et celle de *paysage musical*. L'article souligne ainsi les rapports que la métaphoricité musicale entretient avec les procédés habituellement liés à la description littéraire et au traitement de l'espace en littérature. Dans un deuxième temps, l'article se penche sur la question de lexicalisation métaphorique, en abordant la question du cliché ainsi que l'aspect humoristique du lieu commun musico-littéraire. Enfin, se concentrant sur l'emprunt formel de techniques musicales en littérature, l'article démontre que la portée de la métaphore est élargie au texte entier, le sens figuré s'alliant aux analogies de structure ainsi qu'aux effets humoristiques produits.

**Mots-clés :** métaphore – musique – littérature – fiction – spatialisation – picturalisation – musicalisation de la fiction.

## Introduction

« La mort est au clavier qui frémit dans les branches, | et les touches, tantôt noires et tantôt blanches, sont vos pierres et vos cercueils »<sup>1</sup>. Voici une phrase tirée de *La Légende des siècles* de Victor Hugo, qui nous ancre d'emblée dans la problématique de la métaphore musicale dont traite cet article. Michel Le Guern écrivait que « [s]i la métaphore permet de donner un nom à une réalité à laquelle ne correspond pas encore un terme propre, elle permet aussi de désigner les réalités qui ne peuvent pas avoir de terme propre »<sup>2</sup>. Si la métaphore vient suppléer ainsi au vide de l'indicible, c'est d'autant plus manifeste devant l'ineffable musical – cette *expression inexpressive* qui fait que la musique n'exprime qu'avec des *à-peu-près*, seulement après *coup* ou *en gros*<sup>3</sup>. La métaphore – ou, mieux encore, la métaphore de la métaphore – paraît inévitable. Elle semble s'imposer, comme si elle constituait le moyen *naturel* d'appréhender le sens *absent* en musique<sup>4</sup>. Hugo file l'image musicale d'un requiem universel. Et on se rend vite compte que cette métaphoricité entraîne un *détour* et une distorsion : d'abord, parce qu'une simple sonorité se donne à lire comme une œuvre musicale ; puis, parce que la musique n'est plus que couleur ou objet.

Ainsi, il s'agit d'envisager la musique tantôt comme champ décrivant (*comparant/véhicule*), tantôt comme champ décrit (*comparé/ténor*) au sein d'une description littéraire relevant d'un haut degré de *picturalité*. Cette réflexion sur la métaphore s'appuie sur un corpus assez large de textes que j'étudie dans mes recherches sur les relations entre les deux arts. Il s'agit d'étudier un type spécifique de métaphore : (a) en ce qui concerne la

---

<sup>1</sup> Victor Hugo, *La Légende des siècles*, Paris : Gallimard, 1859, 2002, III.124.

<sup>2</sup> Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris : Librairie Larousse, coll. « Langue et langage », 1973, p.72.

<sup>3</sup> Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Paris : Seuil, 1961, 1983, p.57.

<sup>4</sup> Lévi-Strauss souligne ce besoin d'imposer un sens à la musique : « 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 [...] » Claude Lévi-Strauss, *L'Homme nu. Mythologiques IV*, Paris : Plon, 1971, pp.578-579.

sémantique, la notion de métaphore musicale implique que l'on est en présence d'un champ spécifique, si bien que l'on aura affaire à des effets d'isotopie métaphorique – les textes étudiés sont tous indexés sur la musique d'une manière ou d'une autre, soit qu'ils abordent la musique comme thème, soit qu'il s'en inspirent pour en imiter la technique ou la structure ; (b) en ce qui concerne la stylistique, la métaphore musicale est rarement image isolée – elle obéit à une certaine systématité, entrant dans un réseau d'associations iconiques, parfois isomorphiques, aptes à former des conglomérats et des échos.

Puisqu'il s'agit de textes littéraires, à première vue, on pourrait penser qu'il sera question de véritables métaphores. Or rien n'est moins sûr. J'ai commencé par un titre provocateur, qui n'est qu'une interrogation rhétorique, car il n'existe pas de spécificité métaphorique musicale, et ce pour plusieurs raisons : (a) d'abord parce que la musique n'est qu'un champ parmi d'autres ; (b) ensuite, parce qu'il s'agit, le plus souvent, de métaphores de métaphores ; (c) mais, surtout, parce que les métaphores musicales en question, comme dans la citation tirée d'Hugo, sont fréquemment des visualisations du fait musical qui spatialisent et réifient le son, si bien qu'il semble plus pertinent de parler de métaphores picturales, visuelles ou architecturales, sinon de métaphores musicales *détournées*.

### ***Music scape* ou le 'paysage' musical en fiction**

Il existe un *topos* de description romantique ou symbolique, qui consiste à métaphoriser le réel par le truchement de la musique. C'est la description rendue plus vivante et plus frappante par l'emploi de champs sémantiques liés à la musique, lexies filées qui se confrontent et se superposent, créant des effets d'ambiguïté intersémiotique, si bien que, parfois, on ne sait plus si on lit une description synesthésique et *picturalisée* d'une œuvre musicale ou si on est dans une *vision* décrite par la musique. Tout se passe comme si on *peignait* un paysage ou comme s'il s'agissait d'un *tableau* dont la description convoquerait systématiquement le champ lexical musical, comme si la musique constituait la source, le style et le mode de description littéraire. J'appelle ce phénomène « paysage musical » fictionnel (*music scape*), non sans écho au « paysage sonore » (*soundscape*), étudié par R. Murray Schafer, en le *re-métaphorisant* pour mieux cerner ce *topos* descriptif du fait musical en littérature. Si pour Schafer le *soundscape* consiste à considérer des événements que l'on écoute et que l'on ne voit pas<sup>5</sup>, le *music scape* en fiction consiste à faire *voir* la musique, en créant des effets de vision, et non pas à l'écouter<sup>6</sup>.

Ce champ est souvent un champ iconique étendu de la métaphore filée. La musique constitue alors le véhicule d'une telle relation métaphorique. Ce qui est intéressant, c'est son caractère filé, précisément, car c'est grâce à son ampleur et à sa portée que la métaphore musicale crée des effets de paysage. L'extension métaphorique est au fondement de la picturalité et de la réification spatiale et architecturale de la musique, comme dans cette scène tirée de *The Aunt's Story* de Patrick White<sup>7</sup> :

Then the silence crackled. The concerto had begun. The violins made a suave forest through which Moraitis stepped. [...] I am a peasant, he said. And he saw with the purity of primitive vision, whether the bones of the hills or the shape of a cup. Now the music that he played was full of touching simple shapes. [...] The cello's

---

<sup>5</sup> « A soundscape consists of events *heard* not objects *seen*. » Murray R. Schafer, *The Soundscape : Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester : Destiny Books, 1977, 1994, p.8.

<sup>6</sup> Ce qui veut dire que les questions liées à l'image musicale s'allient aux problématiques de traitement de l'espace dans les textes, comme celle de la perspective. Voir Liliane Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes : PU de Rennes, 2010, pp.176-182.

<sup>7</sup> Au sujet de la musique chez Patrick White voir Fiona Richards, « 'Rubbed by the Warming Violins': Music and Patrick White », *Cercles* n°26 (2012), pp.22-38.

voice was one long barely subjugated cry under the savage lashes of the violins. But Moraitis walked slowly into the open. The sun was in his eyes, the sky had passed between his bones.<sup>8</sup>

Dans cette scène de concert, la musique est au cœur de la description qui procède par une spatialisation qui évoque des images liées à la nature et à un idéal pastoral ainsi que des métaphores secondaires, associées aux formes et au corps. Le concert devient contemplation de *paysage* et visualisation du fait sonore. Or, dans le même roman, on trouve une technique différente, bien que prédiquée sur le même type de champ sémantique :

Sometimes against the full golden theme of corn and the whiter pizzicato of the telephone wires there was a counter-point of houses. Theodora Goodman sat. The other side of the incessant train she could read the music off. There were the single notes of houses, that gathered into gravely structural phrases. There was a smooth passage of ponds and trees. There was a big bass barn. All the square faces of the wooden houses, as they came, overflowed with solemnity, that was a solemnity of living, a passage of days. Where children played with tins, or a girl waited at a window, or calves lolloped in long grass, it was a frill of flutes twisted round a higher theme, to grace, but only grace, the solemnity of living and of days. There were now the two coiled themes. There was the floating corn song, and the deliberate accompaniment of houses, which did not impede, however structural, because it was part of the same integrity of purpose and of being. [...] Although she was insured against several acts of violence, there was ultimately no safeguard against the violence of personality. This was less controllable than fire. In the bland corn song, in the theme of days, Theodora Goodman was a discord. Those mouths which attempted her black note rejected it wryly. They glossed over something that had strayed out of some other piece, or slow fire.<sup>9</sup>

Cette fois, ce n'est pas la musique qui est décrite métaphoriquement comme une vue, mais elle constitue ici la source d'icônes permettant de décrire un paysage, métaphore musicale clairement filée, se démultipliant en un réseau de dérivés iconiques. Autrement dit, à partir de la relation métaphorique première, posée dès le début de l'extrait – paysages qui défilent à la manière d'une musique – on dérive des éléments métaphoriques seconds (*thème* du blé, *pizzicati* des fils téléphoniques, le *contrepoint* des maisons). Le *nœud* métaphorique est lui-même une métaphore, voire un cliché, car, en filigrane de l'image filée, se lisent la métaphore du train comme passage du temps et celle de l'*harmonia mundi*, contrastant avec l'inadéquation du personnage. Est également à souligner l'arbitraire de la relation métaphorique et de la perception synesthésique, car le lien entre une grange et une basse est moins légitimé par l'analogie entre les deux entités que par le souci d'ériger un système musico-pictural métaphorique.

Au sein de ce système, une série de métaphores musicales se combinent pour construire une métaphore filée. En tant qu'outil descriptif, cette dernière crée un effet de *picturalité*, un *effet-tableau*<sup>10</sup> – un paysage musical, justement, ne serait-ce que par la construction des plans et des surfaces (comme dans l'emploi de *against* qui traduit un jeu des plans). Puis, elle amorce aussi un traitement symbolique du paysage qui vient signifier le passage du temps et la place du personnage.

On peut alors se demander si le recours à la musique ne conduit pas inéluctablement à une majoration de picturalisation de ce qui est déjà traité de manière spatiale, paradoxe qui découlerait de l'excès de réification et de visualisation, inhérent à une certaine tradition de la perception du son. En effet, la spatialité joue un rôle crucial : la métaphoricité opère parce que le *nœud* métaphorique est fondé sur la perception spatiale du réel, sur la perception

---

<sup>8</sup> Patrick White, *The Aunt's Story*, Harmondsworth : Penguin Books, 1948, 1977, p.111.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.259.

<sup>10</sup> J'emprunte cette notion à Liliane Louvel : « L'impression picturale serait alors de l'ordre de l'indice ou de l'empreinte, une évocation, l'ombre portée du texte, comme son double. » Liliane Louvel, *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, Rennes : PU de Rennes, 2002, p.34.

synesthésique des couleurs (le doré du blé, le blanc des fils téléphoniques) et le façonnement kinesthésique des formes (le lisse des paysages, la lourdeur des animaux, la fluidité du blé).

Comme dans la scène du concert, le paysage convoque ici la musique, qui configure sa mise en cadre, de sorte que celui-ci peut être *modélé* pour être perçu et décrit : le personnage *décroche* presque littéralement cette vue par sa lecture musicale métaphorique – *she could read the music off*, au sens de lire la musique non seulement au loin (*off*), mais aussi à *partir de* (*off it*), à partir de ce paysage, comme pour lui plaquer un nouveau sens et le déchiffrer alors symboliquement. Selon Roland 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>11</sup>. Si l'on prend ceci à la lettre, la musique serait donc, à la fois, ce qui est *dé-peint* et ce qui *dé-peint*, et ce parce que, conjointement, elle contient une puissance métaphorique et elle est inévitablement métaphorisable.

Or, en passant de la métaphore musicale à la notion de *picturalité*, on est amené à concevoir le paysage musical comme un simulacre d'œuvre musicale. Ainsi, on passe de simple métaphoricité musicale à l'*ekphrasis* musicale, non pas *ekphrasis* au sens strict de description d'œuvre d'art picturale en littérature<sup>12</sup>, non pas en tant qu'*ekphrasis* d'œuvre d'art en musique à programme<sup>13</sup>, mais en tant que *paysage musical* fictionnel, imaginaire, littéraire – *musicscape* – qui, grâce aux effets picturaux qu'il induit, finit par donner l'impression qu'une musique devient œuvre d'art picturale décrite dans le texte (*musicscape*→*landscape*) ou qu'une œuvre d'art picturale donne lieu à une musique (*landscape*→*musicscape*). C'est un cas de *fausse ekphrasis* : une *ekphrasis* au second degré, débouchant sur l'illusion d'une représentation d'œuvre par l'entremise de la métaphoricité musicale dans un texte. Ce qui n'est pas sans rappeler certaines questions liées au fonctionnement métaphorique : est-ce que la métaphore fait *image*, est-ce que l'*ekphrasis* fait *voir*, est-ce que la musique fait *voir* et connaît-elle la métaphore ?<sup>14</sup> Il y a une corrélation assez évidente entre image comme figure et image comme vision ; il y a également un lien patent entre vision, perception musicale et représentation de la musique.

De surcroît, dans le cas du *paysage musical*, nous avons affaire à un système d'effets à plusieurs niveaux. Si l'*ekphrasis* littéraire relève déjà d'une dualité ontologique<sup>15</sup>, le *paysage musical* dans la fiction, produisant cet effet de *fausse ekphrasis* musicale, reçoit au moins un niveau supplémentaire. Si l'*ekphrasis* possède un potentiel défamiliarisant lié à son

---

<sup>11</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1970, p.61.

<sup>12</sup> Philippe Hamon définit l'*ekphrasis* comme « la description littéraire (qu'elle soit intégrée ou non à un récit) d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire – peinture, tapisserie, architecture, bas-relief, coupe ciselée, etc. – que va rencontrer tel ou tel personnage dans la fiction. » Philippe Hamon, *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris : Macula, 1991, p.8. Voir aussi Liliane Louvel, *L'Œil du texte : Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse : PU du Mirail, 1998.

<sup>13</sup> Voir à ce titre Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale, New York : Pendragon, 2000.

<sup>14</sup> « [...] how does the visual image transformed to language correlate with the so-called imagery of figurative language? » Tamar Yacobi, « Verbal Frames and Ekphrastic imagination », Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund and Erik Hedling (eds.), *Interart Poetics : Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 1997, p.35. En ce qui concerne la métaphoricité purement musicale, voir Lawrence M. Zbikowski, « Metaphor and Music », Raymond W. Gibbs (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge : Cambridge UP, 2008, pp.502-524.

<sup>15</sup> « In ekphrasis, first of all, the two domains (the representing vs. the represented) belong to two media (verbal vs. visual), or two art-forms (literary vs. graphic), each with its own peculiar conditions of representation. » Tamar Yacobi, *op.cit.*, p.36.

intersémiotité<sup>16</sup>, l'*ekphrasis* musicale imaginaire (*ekphrasis* musicale au second degré donc), ne peut que majorer de tels effets d'étrangeté. La musique est arrachée au son et rendue palpable à travers une visualisation que l'on *décroche*, *encadre* et traite comme un objet d'art plastique – elle devient un objet muséal à contempler, comme dans ce récital de musique pour violoncelle chez White, qui devient tapisserie faite de sons et de couleurs (« [...] magnificent tapestry of sound and colour woven by a master hand [...] »<sup>17</sup>). Edgecombe parlait de *melophrasis* programmatique<sup>18</sup> – une multiple métaphore de la métaphore, à savoir l'application de la métaphore du *programme* musical à la métaphore musicale en littérature en tant qu'*ekphrasis* (tableau musical).

La métaphore musicale est donc double : la musique est métaphore, car elle participe à la création de l'image littéraire et cette image devient visualisation ; à son tour, cette visualisation fait *œuvre*, devenant métaphore d'une œuvre d'art en littérature. Elle traduit la métaphore de la spatialité et la métaphore de la peinture. Ainsi détournée, la musique est d'abord et avant tout métonymie – substitution –, et en tant que telle, elle est toujours autre chose qu'elle-même, ce qui trahit la presque nécessaire altérité dans l'appréhension de l'objet musical, ce dont témoignent les représentations de la musique chez un Vermeer ou les tableaux-fugues d'un Kupka, où le lien entre image et musique est celui de la contiguïté et de l'analogie.

Toujours chez White, on retrouve un peintre tentant de représenter la musique par métonymie, non pas en peignant le fait musical, mais en représentant ceux qui en jouent, ce qui environne le son, ce qui lui est périphérique :

He did many drawings for what he could see was becoming his 'Girl at Piano'. Out of numerous false-starts and the vulgar gloss of a concert grand, the old upright piano grew, the sloping line of the inclined case almost parallel to the straight line of the young girl's back, her thick plait, the candlesticks empty except for the solid drifts of wax and encrustations of verdigris.<sup>19</sup>

En peignant la musique, le peintre se retrouve devant un tableau représentant tout autre chose, esquivant la musique elle-même :

He painted the coiled tiger just visible inside Katherine Volkov's piano. The keys under her fingers were yellow and slightly clawed. The gashes in the woodwork would stay. He painted the long thick plait to lash the music out of its glistening tail.<sup>20</sup>

De manière semblable, Chez Peter Ackroyd, on découvre une *peinture* musicale :

'No doubt you are drawing the sounds of music which you hear,' he said. 'It comes in through your ears and then passes along the muscles of the body until it emerges from your hand. The body, like art itself, is all one. It was for this purpose that Mr Lake contrived a harpsichord to play harmonious compositions of colour. The prism colours were his notes, which the keys of the instrument were to make appear at will.'<sup>21</sup>

<sup>16</sup> « All ekphrasis deautomatizes our perception by defamiliarizing the manner and the matter of the source in representation. The making-strange results from the very transfer of a visual image to another medium, with its radically different sign system, and structural principles, and communicative priorities. » *Ibid.*, p.41.

<sup>17</sup> Patrick White, *The Aunt's Story*, *op.cit.*, p.109.

<sup>18</sup> Rodney Stenning Edgecombe, « Melophrasis: Defining a Distinctive Genre of Literary/Music Dialogue », *Mosaic*, vol.26, n°4 (1993) pp.1-19.

<sup>19</sup> Patrick White, *The Vivisector*, Harmondsworth : Penguin Books, 1970, 1973, p.470.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.473.

<sup>21</sup> Peter Ackroyd, *English Music*, New York : Alfred A. Knopf, 1992, p.267.

La notion de *paysage musical* en fiction nous rapproche ainsi de la peinture. Tout se passe comme si la métaphore de la métaphore – la métaphore de la picturalité de la musique en littérature – venait à se littéraliser.

Ce type de procédé peut conduire à toute une esthétique par laquelle la musique est détournée du son, comme dans le cas des symphonies de Paul-Émile Cadhilac, qui élabore l'idée de « symphonie littéraire » dans son « Manifeste », en préface de son roman *La Pastorale*<sup>22</sup>. Le champ lexical musical est ici saturé en raison d'une forte métaphoricité musicale. Chez Cadhilac, c'est surtout le descriptif qui est dépendant de picturalisations de musique :

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>23</sup>

Employant un lexique hautement musicalisé, cet extrait aboutit à une métaphore filée, qui pose l'analogie entre musique et orage, une quasi-métonymie entre le son et le *véhicule* métaphorique, le bruit de la nature se muant en une illusion d'œuvre musicale.

Étroitement lié à cela est le procédé consistant à conférer au sonore une très forte vivacité visuelle, fondée sur une spatialisation et sur une picturalisation du sonore, passant souvent par le recours à l'hypotypose : « Il ajouta – et son verbe calme, tranchant et précis avait des éclairs de hache émondant et rajeunissant le vieil arbre »<sup>24</sup>. L'hypotypose est définie comme le procédé qui « peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante »<sup>25</sup>. Le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* définit l'hypotypose ainsi :

L'hypotypose consiste en ce que dans un récit ou, plus souvent encore, dans une description, le narrateur sélectionne une partie seulement des informations correspondant à l'ensemble du thème traité, ne gardant que des notations particulièrement sensibles et fortes, accrochantes, sans donner la vue générale de ce dont il s'agit, sans indiquer même le sujet global du discours, voire pré-sentant un aspect sous des expressions fausses ou de pure apparence, toujours rattachées à l'enregistrement comme cinématographique du déroulement ou de la manifestation extérieurs de l'objet. Ce côté fragmentaire, éventuellement déceptif, et vivement plastique du texte constitue la composante radicale d'une hypotypose [...].<sup>26</sup>

Si l'hypotypose s'allie aux effets picturaux dans le descriptif, force est de remarquer que le sonore reçoit fréquemment un traitement hypotypotique en littérature. Chez White, on en trouve des exemples liés à la voix et au son :

Their voices rose and stroked at each other like grey birds.<sup>27</sup>  
So her contralto brooded in the trough left by the violins.<sup>28</sup>  
His voice was as pale as the grey light that now sucked and whispered at the pines.<sup>29</sup>

<sup>22</sup> Paul-Émile Cadhilac, « Manifeste », *La Pastorale*, Paris : Ferenczi, 1924, pp.7-12.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.195.

<sup>24</sup> Paul-Émile Cadhilac, *L'Héroïque*, Paris : Ferenczi, 1921, p.22.

<sup>25</sup> Bernard Dupriez, « hypotypose », *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris : UGE, coll. « 10/18 », n°1370, 1984, p.240.

<sup>26</sup> Michèle Aquien, Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris : LGF, Le livre de poche, La Pochothèque, 1999, p.195.

<sup>27</sup> Patrick White, *The Aunt's Story*, *op.cit.*, p.54.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.73.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.85.

And now her voice, white, furred, insinuated itself along the skin. It curled in the saucers of the body like a small white cat.<sup>30</sup>

Ainsi, les hypotyposes suggèrent moins l'écoute qu'elles n'aboutissent à une visualisation frappante, liée à la brièveté et à l'étrangeté synesthésique de l'image, renforçant les effets de picturalité.

Le *paysage musical* se sert donc d'hypotyposes et de synesthésies. Mais, l'évocation du fait sonore peut s'accompagner d'un autre procédé encore qu'est l'*harmonie imitative* (ou *harmonisme*), définie comme « arrangements de mots par le son desquels on cherche à imiter un bruit naturel »<sup>31</sup>, et considérée, comme c'est le cas dans le dictionnaire d'Henri Morier, comme le « pendant de l'hypotypose »<sup>32</sup>. Il s'agit, ainsi que l'adjectif « imitatif » l'indique, d'une forme de *mimésis* sonore. C'est donc là une autre métaphore musicale – celle de la musique du langage, musique forcément « harmonique », lieu commun de la musicalité du langage, comme dans cette citation tirée de *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde :

The mere cadence of the sentences, the subtle monotony of their music, so full as it was of complex refrains and movements elaborately repeated, produced in the mind of the lad, as he passed from chapter to chapter, a form of reverie, a malady of dreaming, that made him unconscious of the falling day and creeping shadows.<sup>33</sup>

Là où l'hypotypose conduirait à un simulacre de vision, l'harmonisme relèverait d'un mimétisme de l'audible. Toutefois, une telle correspondance ne tient pas, car elle convoque doublement la vision, et non pas l'audition. La métaphore musicale nous permet, alors, de mieux saisir l'enjeu de l'inscription du sonore en littérature : la « prééminence du code pictural dans la *mimésis* littéraire »<sup>34</sup>, dont parlait Barthes, dénote l'absence de parallélisme entre l'audition et sa représentation littéraire, révélant un biais occulocentrique, qui ne fait que « peindre[z] à l'oreille aussi vite qu'aux yeux »<sup>35</sup>.

Or la métaphoricité musicale finit par s'épuiser. Elle semble saturée par les nombreuses répétitions et redondances, les énumérations et les hyperboles, qui font basculer le *pathos* dans le *bathos*, comme si la dimension picturale de la description reflétait une frustration face à l'audible. Dans son alliance au lieu commun et au cliché, l'image est rendue incongrue, amphigourique et grotesque. Dès lors, l'image musicale est fréquemment *image récupérée*, parce que le potentiel iconique employé est déjà connu, mais, aussi, parce qu'une même image est utilisée plusieurs fois – on réutilise le *véhicule* métaphorique, comme s'il avait une applicabilité universelle. Même si la logique à laquelle obéit une telle reprise n'est pas strictement celle de la catachrèse, les deux figures créent une impression de *déjà-vu*. La métaphore musicale crée aussi un effet d'isotopie – une uniformité thématique ou disciplinaire – mais aussi une forme de réseau métaphorique. Si la musique est décrite comme paysage, le paysage est décrit comme musique, ce qui brouille les frontières entre le décrit et le décrivant. Il y a une forme d'inter-pénétrabilité iconique, par laquelle la métaphore déborde sa propre occurrence ponctuelle<sup>36</sup>.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.176.

<sup>31</sup> Bernard Dupriez, « harmonie imitative », *op.cit.*, p.230.

<sup>32</sup> Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris : PUF, 1989, p.478.

<sup>33</sup> Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Harmondsworth : Penguin Books, 1891, 1969, p.140.

<sup>34</sup> Roland Barthes, *op.cit.*, p.62.

<sup>35</sup> Pierre Antoine de Piis, *L'Harmonie imitative de la langue française*, Paris : Pierres, 1785. Chant I : « En calculant vos soins, tristes ou gracieux, | vous peindrez à l'oreille aussi vite qu'aux yeux ».

<sup>36</sup> Si, par exemple, le concert de violoncelle chez White est décrit à la manière d'un paysage, c'est le violoncelle qui sert à décrire un personnage un peu plus tard : « Watching Father carve the mutton it was like [...] someone with a cello in his hands. » Patrick White, *The Aunt's Story*, *op.cit.*, p.38.

Face à cette déviation de l'objet sonore, l'image musicale se mue systématiquement en image plastique. Ainsi, ces métaphores synesthésiques ne disent pas autre chose que le fait que la musique ne peut être verbalisée autrement que par un détour. On peut aussi se demander pourquoi c'est la musique qui est employée. Il y a peut-être une forme d'épistémè d'icônes<sup>37</sup>, comme dans les « symphonies de couleurs » utilisées par les poètes symbolistes<sup>38</sup>.

### La catachrèse, le lieu commun et la métaphore ludique

Le *paysage musical* peut faire sourire, non seulement parce que l'on reste dubitatif devant l'emploi étendu et saturé de la métaphoricité musicale, mais aussi parce qu'il charrie des problématiques liées au lieu commun. Le champ métaphorique semble s'épuiser dans un autotélisme, se cantonnant dans sa lexie obsessive, mais aussi dans la métaphore figée et dans la catachrèse. Définie comme « une métaphore dont l'usage est si courant qu'elle n'est plus sentie comme telle »<sup>39</sup>. C'est un abus de langage<sup>40</sup>, par lequel il y a une « extension du sens d'un mot à une idée dépourvue de signe propre dans la langue »<sup>41</sup>. C'est donc un abus conditionné par l'absence de vocable propre. Si tout devient musique, si tout est symphonie, comme chez Cadhilac, rien ne l'est, pas au sens propre en tout cas, et le sens figuré est largement affaibli par le lieu commun ou par l'emploi lexicalisé des catachrèses, telles que l'on en rencontre dans le langage courant lorsqu'on parle de crescendo, de fausse note, de bémol ou de point d'orgue<sup>42</sup>.

Or le lieu commun et la métaphore lexicalisée qui débouchent sur un autre aspect encore, donnant lieu à des effets comiques et ludiques. On trouve une forme de *déconstruction* ludique de ce type de discours chez Laurence Sterne, dans *Tristram Shandy*, où la métaphore musicale est fréquemment employée pour signifier le processus dynamique : le passage du temps, les circonvolutions du récit et le style parenthétique. Sterne emploie ce type d'analogie dès le début, où le texte décousu est apparenté à la rhapsodie<sup>43</sup>. La temporalité du texte sternien tient justement de la juxtaposition rhapsodique de fragments de récit : « It is so long since the reader of this rhapsodical work has been parted from the midwife, that it is high time to mention her again to him, merely to put him in mind that there is such a body still in the world [...] »<sup>44</sup>.

Le narrateur use de l'image d'harmonie, proche du lieu commun : « Attitudes are nothing, madam—'tis the transition from one attitude to another—like the preparation and resolution of the discord into harmony, which is all in all »<sup>45</sup>. La dichotomie métaphorique *harmonie-discorde* constitue un *topos* poétique, renvoyant, entre autres, à l'idée de l'*harmonie des sphères*, à l'union de l'âme, du corps et de l'univers, en rapport avec la musique céleste<sup>46</sup>,

<sup>37</sup> Wellek et Warren émettent cette hypothèse en parlant de métaphores d'art à l'époque baroque (Wellek, Warren, *op.cit.*, pp.198-199).

<sup>38</sup> Calvin S. Brown, « The Color Symphony Before and After Gautier », *Comparative Literature*, vol.V, n° 4, (1953) pp.289-309.

<sup>39</sup> *Trésor de la Langue Française Informatisé*, <<http://atilf.atilf.fr/>>.

<sup>40</sup> La catachrèse vient du grec, *katakhresis*, signifiant *abusif*.

<sup>41</sup> *Id.*

<sup>42</sup> Voir Martin Döring, Dietmar Osthus, « Les métaphores de la musique - la musique comme métaphore », Abreu, J.-M. (ed.), Actes du GLAT (11, 12 et 13 juillet 2000) « La communication multilingue et l'interactivité au-delà des mots », Brest, 2000, pp.132-144.

<sup>43</sup> Étymologiquement lié à l'activité de « coudre », du grec *rhaptein*.

<sup>44</sup> Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Hertfordshire : Wordsworth Classics, 1996, p.26.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.191.

<sup>46</sup> Pour une explication plus détaillée de la tradition de l'image musicale dans la littérature anglophone, voir Gretchen Ludke Finney, *Musical Backgrounds for English Literature : 1580-1650*, Westport : Greenwood Press, 1976.

dont on trouve des avatars modernes, comme dans cet extrait tiré du roman d'Ackroyd où la visualisation de la musique est motivée par l'allusion à la *musica mundana* :

He sat down again at the piano and began to play; the notes rose or fell in prolonged and solemn cadence, but to me it seemed that they were all connected in quite another sense. It was a line of light, a line that moved among the phrases and melodies of music just as it did within the images and colours of painting. It was the light that brought all things into harmony—and, yes, it was present too in the curving and bounding line of the landscape which surrounded me as I sat in the music-room through this late afternoon. All these images occurred to me as I listened to Byrd's music, the open book still on my lap, but gradually there stole over my awakened senses a larger spirit; it seemed to me that the notes were following a line of light which led forward to a sweeter and greater harmony, a harmony which encompassed me and the music master, and the room, and then everything beyond it, so that all things moved in unison. It was the roll of creation itself, the continuous disclosure of a pattern that never changed but was always enlarged, human being with human being, past with present, the earth with its inhabitants; the line of light encompassed us all, and in this music resounded the harmony of the universe. I no longer held the book in my hands, for it was now also part of my being, and I closed my eyes. I remember only that the music master was reciting some lines as the mild sun touched my face.<sup>47</sup>

De cette manière, lorsqu'une métaphore musicale véhicule le lieu commun de l'harmonie dans le texte, elle peut prendre une valeur comique et hyperbolique :

[...] any man, Madam, but my uncle Toby, who had observed this, together with the violent knitting of my father's brows, and the extravagant contortion of his body during the whole affair,—would have concluded my father in a rage; and taking that for granted,—had he been a lover of such kind of concord as arises from two such instruments being put in exact tune,—he would instantly have skrew'd up his, to the same pitch; and then the devil and all had broke loose—the whole piece, Madam, must have been played off like the sixth of Avison Scarlatti—confuria,—like mad.—Grant me patience!—What has con furia,—con strepito,—or any other hurly burly whatever to do with harmony?<sup>48</sup>

Or, coutumier du métalangage ludique, le narrateur sternien ne s'arrête pas là et commente l'emploi de la métaphore musicale en l'hyperbolisant :

What Yorick could mean by the words *lentamente*,—*tenute*,—*grave*,—and sometimes *adagio*,—as applied to theological compositions, and with which he has characterised some of these sermons, I dare not venture to guess.—I am more puzzled still upon finding a *l'octava alta!* upon one;—*Con strepito* upon the back of another;—*Scicilliana* upon a third;—*Alla capella* upon a fourth;—*Con l'arco* upon this;—*Senza l'arco* upon that.<sup>49</sup>

La métaphorisation du sermon à travers le champ lexical musical devient humoristique du fait de son impossibilité. La métaphore perd sa force iconique devenant un guet-apens d'inapplicabilité dans lequel est censé tomber le lecteur. C'est ce que dévoile le texte par ce commentaire métalinguistique :

—All I know is, that they are musical terms, and have a meaning;—and as he was a musical man, I will make no doubt, but that by some quaint application of such metaphors to the compositions in hand, they impressed very distinct ideas of their several characters upon his fancy,—whatever they may do upon that of others.<sup>50</sup>

La singularité précieuse de l'image conduit donc à une atomisation de l'icône qui fait que sa perception est forcément différente pour chacun. C'est tout le contraire de la catachrèse – le sens est si peu commun, le lieu commun est si éclaté qu'il est pulvérisé en une infinité de

<sup>47</sup> Peter Ackroyd, *op.cit.*, p.198.

<sup>48</sup> Laurence Sterne, *op.cit.*, p.111.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.301.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.301.

significations, conduisant à un effet grotesque. L'image en devient absurde, car elle est poussée à la limite de sa propre littéralisation. Mais aussi, parce que l'analogie semble bien trop lâche, manifestement arbitraire et non motivée. Sterne joue de cet excès métaphorique et badine avec une certaine *monstruosité* de la figure<sup>51</sup>.

C'est dans la lignée du caractère ludique et comique de la métaphore musicale qu'Anthony Burgess emploie l'image musicale dans son roman *The Pianoplayers*<sup>52</sup>. Le titre est déjà une métaphore en ce qu'il peut être lu, à la fois, de manière littérale, indiquant la figure du pianiste, mais aussi de manière imagée, en lien avec la figure du joueur et du plaisantin. Ce dernier sens est forcément polysémique : d'une part, il s'agit de garder les distances avec la figure traditionnelle du pianiste-virtuose, pour lui substituer un amateur du jeu ; d'autre part, de manière plus prosaïque, il s'agit de mettre en scène un joueur, un compétiteur, un athlète qui amuse et qui se mesure à des défis. Et c'est bien ce second sens qui est *re-métaphorisé* dans le roman. Le jeu prend un sens érotique, mais cette métaphore, issue d'une littéralisation, devient à nouveau littéralisée. Autrement dit, passant par des multiples passages du sens figuré au sens littéral et *vice versa*, le pianiste est celui qui sait faire jouer le corps de la femme et qui se targue de pouvoir en devenir expert :

This Robert Shaw was the first one I ever had who was able to be taught seriously and slowly and in Great Detail about the music that was lying waiting in a woman to be drawn out by a man willing to learn as a man who wants to play the piano is willing to learn. [...] and I would explain to that a woman is a very sensitive instrument that has to be approached with love and respect and knowledge. The use of the two hands and the eight fingers and the two thumbs, of the mouth, of rhythm and what my dad called counterpoint and what he called the most difficult bloody thing in the world, far worse than three against two in slow time.<sup>53</sup>

L'humour découle justement des jeux de littéralisation de la métaphore, de concrétisations inattendues de l'image, concrétisations parfois poussées à l'extrême, à savoir réalisées comme une tangibilité inévitable là où il ne peut y avoir que de l'ineffable. Le corps de la femme chez Burgess est un cliché érotique dans *The Pianoplayers*, où se fait jour une dimension humoristique ou quasi-absurde lorsque la métaphore est filée et poussée à sa littéralisation lorsqu'une école érotique (*école de musique*) est créée :

Love is an art, like music. Like music, it has to be learned. A woman is a sensitive instrument. Properly treated, she can discourse the most heavenly harmony. Ellen Henshaw's School of Love offers to all male aspirants the opportunity to learn. Play the piano of love with the skill of a Horowitz or an Oscar Peterson. Write to Box—for further details.<sup>54</sup>

Comme chez Sterne, le texte commente cet emploi de métaphore, soulignant l'abus de langage :

---

<sup>51</sup> La question de l'emploi excessif de tropes a été soulevée par les anciens rhétoriciens. C'est précisément ce que feront de nombreux critiques des études musico-littéraires, s'efforçant d'éviter des analogies trop lâches. Dans *La correspondance des arts*, Étienne Souriau s'assignait déjà pour tâche d'éviter toute métaphore dans son projet d'esthétique comparée. Or toute analogie musico-littéraire paraît bel et bien liée à divers degrés de métaphorisation. William H. Gass écrit à propos de la musicalité de la prose : « To speak of the music of prose is to speak in metaphor. It is to speak in metaphor because prose cannot make any actual music. » William H. Gass, « The Music of Prose », *Finding a Form*, New York : Cornell UP, 1996, p.313.

<sup>52</sup> Anthony Burgess, *The Pianoplayers*, Londres : Arrow Books, 1986, 1987.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.166.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.168.

[...] a piano unplayed or played ineptly is a mere thing. A piano expertly played communicates on the aesthetic or, indeed, the spiritual level. It is not of course, an analogy that must be carried too far. Analogies are necessary in discourse, but all analogies are fundamentally mendacious.<sup>55</sup>

La métaphoricité reçoit un traitement encore plus poussé lorsqu'elle est rendue absurde par le biais de la littéralisation du figuralisme musical, aboutissant à une outrance mimétique ou à une forme de *sur-mimétisme*, à savoir une utilisation hyperbolique de la notion de mimésis. La métaphore musicale est alors au service de l'exagération excentrique, conduisant à la notion de curiosité, comme dans le roman de Christopher Miller *Simon Silber : Works for Solo Piano*<sup>56</sup>, où la musique à programme et le figuralisme – c'est-à-dire les deux versants le plus évidents de l'opérativité métaphorique en musique – sont poussés à l'extrême, si bien que l'idée de peinture musicale, celle de paysage musical ou celle de représentation en musique sont prises au pied de la lettre. Le personnage central dans le roman de Christopher Miller compose des œuvres qui sont à même de représenter ou, devrait-on dire, de *sur-représenter*, comme dans cet extrait où la musique devient cartographie et architecture :

The following day, he composed a musical tour of his house [...] finding the perfect chord for each colour and sustaining it just as long as he had spent in the corresponding room [...]. Though the uncanny accuracy of his musical portraits, the magic by which he evokes not just the color but the whole mood of each room, can of course be gauged only by those of us who have been inside the house in question, those who haven't can still form surprisingly high-resolution images by listening to the music and letting it conjure up that dwelling room by room.<sup>57</sup>

Ainsi, on demande à la musique de représenter aussi visuellement que la peinture, aussi précisément que la littérature et aussi minutieusement qu'une cartographie. Une telle métaphorisation de la musique est naturellement porteuse d'humour. À la rigueur, si l'on prend les tentatives de ce protagoniste à la lettre, on n'est plus dans la métaphore, puisque la puissance iconique du son est devenu pouvoir représentatif, et non présentatif. On n'est donc pas dans l'image au sens figuré, mais dans l'*image* tout court.

C'est bien de cette littéralisation de la métaphore que découle le comique dans les textes de Sterne, de Burgess et de Miller, littéralisation qui fait que la métaphore n'est plus reçue comme telle, mais vient assumer une autre fonction, celle qui consiste à signifier l'excès, le grotesque ou le pittoresque.

### **Métaphore musicale et la notion de structure**

Pour terminer, je souhaite me concentrer sur la notion de métaphore de structure, qui, dans le domaine des études portant sur la musique en littérature, implique la question d'emprunt formel. On peut se référer aux analyses initiées par Calvin S. Brown, portant sur des poèmes ou des textes de fiction qui se présentent comme des transpositions de techniques et de formes musicales<sup>58</sup>. C'est un personnage de *Point Counter Point* d'Aldous Huxley qui appelait de ses vœux une *musicalisation* de la fiction qui viendrait remplacer les analogies symbolistes par une structuration musicale technique du texte littéraire<sup>59</sup>. Ce terme a ensuite été repris dans les

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.170.

<sup>56</sup> Christopher Miller, *Simon Silber : The Works for Solo Piano*, Londres : Hamish Hamilton, 2002.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>58</sup> Calvin S. Brown, *Music and Literature : A Comparison of the Arts*, Athens : U of Georgia Press, 1948.

<sup>59</sup> « The musicalization of fiction. Not in the symbolist way, by subordinating sense to sound [...]. But on a large scale, in the construction. » Aldous Huxley, *Point Counter Point*, Normal : Dalkey Archive Press, 1928, 1996, p.293.

études d'intermédialité musico-littéraire pour désigner la configuration de structures musicales en littérature<sup>60</sup>.

Or, si du côté thématique et descriptif, la métaphore, ponctuelle ou tout au plus filée, constitue un phénomène plutôt épars – une *zone* de texte –, dans le cas de la *musicalisation* de la fiction, la métaphore est un outil formel global, portant sur le texte tout entier, pouvant même se référer au *livre-objet*. La musique devient le terme décrivant (*véhicule*) pour le livre qui est le terme décrit (*ténor*) de la relation métaphorique. Autrement dit, la métaphore musicale se situe alors au niveau de la macrostructure : le texte entier devient *fugue*, *symphonie* ou *sonate*. Le champ métaphorique est limité à quelques structures ou formes bien connues, le nombre de parangons musicaux connus étant naturellement limité. Structurellement, on est en plein dans une sous-catégorie de la métaphore, à savoir l'analogie à plusieurs termes : ce qu'un mouvement de symphonie est à la symphonie, un chapitre ou une partie du texte sont au texte littéraire ; un fragment du texte est amené à jouer une fonction par rapport au texte tout entier à l'instar du thème de la fugue qui assume une fonction par rapport à la structure globale. Dans plusieurs cas de figure, la métaphore formelle est une métaphore diégétique : on fait comme si on racontait à la manière d'une technique musicale. Cette narration *musicalisée* présente donc une forme de contrainte et d'artifice narratifs qui concernent davantage la narratologie que la stylistique ou la rhétorique. Toujours est-il que l'on demeure dans les questions liées à l'image.

On rencontre de nombreux emplois de ce type de métaphoricité formelle dans la fiction anglophone : le roman de Christopher Miller *Simon Silber : The Works for Solo Piano* se pose, métaphoriquement, dès le paratexte, comme un disque à écouter ; le roman de Joshua Cohen *Cadenza for the Schneidermann Violin Concerto*<sup>61</sup> recourt à l'idée de *cadence* de concerto pour illustrer la technique d'improvisation verbale représentée dans le roman ; le roman d'Anthony Burgess *Napoleon Symphony*<sup>62</sup> est un bel exemple d'une telle gageure métaphorique visant à transposer dans le texte littéraire la *Symphonie n°3 op.55* de Ludwig van Beethoven. La métaphore de macrostructure musicale est donc un type de métaphore technique et étendue, prenant source dans l'iconicité paratextuelle qui pourra s'étendre au texte entier. Une fois annoncée dans le paratexte, elle pourra s'appliquer à divers paramètres textuels ou même se hisser au rang de symbole, comme chez Peter Ackroyd<sup>63</sup> ou chez Annie Proulx<sup>64</sup>, la métaphore de structure allant jusqu'à configurer symboliquement le parcours initiatique ou la quête d'identité d'un protagoniste<sup>65</sup>.

On le voit, la métaphoricité formelle est au mieux un simulacre symbolique de l'impossible formalisation du texte littéraire par le truchement de la musique. En tant que telle, elle peut servir de contrainte, constituer une source d'expérimentation ou encore contribuer, là aussi, à

---

<sup>60</sup> Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 1999.

<sup>61</sup> Joshua Cohen, *Cadenza for the Schneidermann Violin Concerto*, New York : Fugue State Press, 2007.

<sup>62</sup> Anthony Burgess, *Napoleon Symphony*, New York : Bantam Books, 1974, 1975. Pour la traduction française, voir Anthony Burgess, *La symphonie Napoléon*, trad. Georges Belmont et Hortense Chabrier, Paris : Lafont, 1977.

<sup>63</sup> La musique constitue un symbole de l'esprit britannique dans *English Music*. Ce qui correspond au paratexte – *English Music* – de Ackroyd, ce n'est pas seulement la musique, mais une forme d'éducation culturelle : « [...] he meant not only music itself but also English history, English literature and English painting. ». D'où la traduction française du titre, *La Mélodie d'Albion*, (trad. Bernard Turle, Paris : Gallimard, coll. « Le Promeneur », 1993), clin d'œil au nom mythique – Albion – attribué au pays.

<sup>64</sup> L'accordéon fonctionne comme un symbole multiple et changeant dans *Accordion Crimes* (Annie Proulx, *Accordion Crimes*, New York : Scribner, 1996).

<sup>65</sup> Voir Marcin Stawiarski, « Fugue et identité », *Variations*, n°20 (2012) pp.137-155.

l'aspect humoristique et ludique du texte. Burgess qualifiait déjà sa *symphonisation*<sup>66</sup> d'« ogre grotesque » et d'un « morceau d'humour éléphantique »<sup>67</sup>. Puisque la métaphore est posée dans le paratexte, ce qui est intéressant, c'est que le lecteur est sans cesse amené à revenir sur la métaphoricité de départ et à l'actualiser à nouveau, en la transformant en un réseau symbolique<sup>68</sup>.

Éléphantique, massive, grotesque, picaresque et étendue au texte entier, telle est cette métaphore technique. Tout se passe alors comme s'il existait une structure profonde qui pouvait être transposée, comme s'il y avait un code qu'il suffirait de transférer dans un autre système de codes. Dans son roman *Gold Bug Variations*, Richard Powers<sup>69</sup> nous présente un tel jeu de *structures profondes*, s'inspirant des *Variations Goldberg* de Bach. On passe alors de la structure au code, puis à la métaphore comme clé de ce processus analogique codé, ce qui rend possible une applicabilité multiple. La métaphore musicale devient un point de convergence de structures sous-jacentes. Il en appert un réseau d'images formelles auquel participent, à la fois, la science et la musique, aboutissant à un texte métaphorique à divers égards.

Force est de constater que, dans ce cas de figure, la métaphore formelle est reflétée et diffractée par un réseau d'images sur le plan de la microstructure, comme par une dynamique *fractale*. Par exemple, la technique pianistique des mains croisées, dans les *Variations Goldberg* devient une image pour le passage du temps : « How did I accomplish those leaps, the terrible intervals of those days? All done cross-hands. Independent lines somehow crossing over »<sup>70</sup>. La recherche scientifique elle-même s'apparente à la variation :

Ressler returns to the musical set to test a bizarre hypothesis. For weeks he has assumed that his lack of training would forever preclude his hearing how each single-minded permutation was a variation on anything. But recently he detects an unexpected pattern. The theme he begins to hear – the element drawing all filial generations into a family tree – is not a theme at all, it is a determining genotype. The existence of the Base is still a hypothesis. He will not swear to it until he hears it underwriting each of the aria's progeny.<sup>71</sup>

Le roman ancre la recherche scientifique dans la dynamique de l'analogie, comme si la découverte ne pouvait passer que par une image : « We were looking for the right analogy, the right metaphor that would show us how to conduct the next round of experiments »<sup>72</sup>. C'est grâce à la métaphore musicale justement que la découverte génétique peut s'opérer : « [...] phrase and motif become gene. He hears polypeptides in a peal of parallel structure,

---

<sup>66</sup> « Literature, in the form of the text to be set to music, must always be ready to help the composer; whether music can help literature is another matter. [...] the reader will find a kind of fiction whose structure is derived from Mozart's 40<sup>th</sup> *Symphony* in G minor. There is a vague male essence and a vague female, at first disjunct because the principle of key, taken shamefully literally, separates them, later permitted to consummate marriage through the occupation of the room of a common tonality. [...] The symphonisation of fiction is shown to be an implausible undertaking, but things have occasionally to be done to show that they cannot be done. » Anthony Burgess, *Mozart and the Wolf Gang*, Londres : Vintage, 1991, 1992, p.146.

<sup>67</sup> « My Ogre, though heroic, is grotesque, | A sort of essay in the picaresque [...] | Really a piece of elephantine fun | Designed to show the thing cannot be done. » Anthony Burgess, *Napoleon Symphony*, *op.cit.*, pp.364-365.

<sup>68</sup> De manière intéressante, c'est peut-être la fréquence qui permet à la métaphore de devenir une structure symbolique, comme le faisaient déjà remarquer Wellek et Warren : « An 'image' may be invoked once as a metaphor, but if it persistently recurs, both as presentation and representation, it becomes a symbol, may even become part of a symbolic (or mythic) system. » Wellek, René, Warren, Austin, « Image, Metaphor, Symbol, Myth », *Theory of Literature*, Harmondsworth : Penguin, 1949, 1970, p.189.

<sup>69</sup> Richard Powers, *Gold Bug Variations*, New York : Harper Perennial, 1991, 1992.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.268.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.190.

differentiation in a burst of counterpoint »<sup>73</sup>. Ainsi, le roman file une métaphore de structure entre les *Variations Goldberg* et le code génétique, qui est une autre métaphore de structure qu'emploie le roman, apparaissant dès l'épigraphe avec cette série codée :

RLS CMW DJP RFP J?O CEP JIN PRG  
ZTS MCJ JEH BLM CRR PLC JCM MEP  
JNH JDM RBS J?H BJP PJP SCB TLC  
KES REP RCP CTH I?H CRB JSB SDG<sup>74</sup>

Si la métaphore est codée, le code lui-même est une métaphore (« [...] the code is a figure, a metaphor [...] »)<sup>75</sup>. La métaphore est plus qu'une figure de style, elle est ce qui permet une découverte par analogie et elle conduit à une analogie numérique dans le texte, celle entre le code génétique et la symbolique numérique dans l'œuvre de Bach<sup>76</sup>. On est, à la fois, dans la métaphore de structure et dans la structure métaphorique à visée heuristique.

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que la métaphore formelle concerne en grande partie un aspect extratextuel. Elle est posée dans le paratexte, aux confins du texte, dans l'épigraphe ou dans les titres de chapitres. C'est le paratexte qui est le *locus* du véhicule de la relation métaphorique. Certains textes saturent ce véhicule, en le démultipliant dans le paratexte, comme c'est le cas dans les sous-titres chez Frank Hardy<sup>77</sup> :

EXPOSITION

In which the main character (or subject) and contributory voices are introduced.<sup>78</sup>

ENTRY OF THE SUBJECT

In which the main theme that conditions and motivates the whole work is introduced by one of the voices.<sup>79</sup>

ENTRY OF COUNTER-SUBJECT

In which an answer to the subject is given by another voice.<sup>80</sup>

Ce qui ne fait que montrer que la relation métaphorique formelle ne va pas de soi et qu'elle risque à tout moment de perdre de son efficace, si bien qu'il semble nécessaire de la rappeler sans relâche. La métaphore musicale de structure est donc atomisée, parsemée – elle constitue un *sur-sign* pointant incessamment vers ce qui n'est pas, vers sa propre absence – l'essence même du sens figuré, la tromperie ludique, tromperie au sens de prétention d'une chose à devenir ce qu'elle n'est pas. C'est un peu comme si, dans ces textes qui se veulent *sonates* ou *fugues*, on conjurait ironiquement l'évidence du *ceci n'est pas une symphonie*, on réaffirmant sans cesse que *ceci est bel et bien une symphonie*, malgré les apparences.

Tel est donc le fonctionnement des textes où la métaphore musicale se veut aussi une forme de codification du texte, une sorte de texte à contrainte où le mythe de structure profonde survit dans l'image musicale, feignant d'être capable de s'appliquer à n'importe quel art ou domaine, comme dans le cas de la section d'or qui a connu une longue histoire dans les arts. Tel est le soubassement des textes musicalisés, des *symphonies* littéraires ou des techniques textuelles *polyphoniques* ou *contrapuntiques*.

Ce qui en résulte aussi, c'est le constat que toute tentative de transposition formelle ou technique n'est qu'une image<sup>81</sup>, donc une virtualité qui ne peut jamais être prise au pied de la

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.268.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.269.

<sup>76</sup> Voir, par exemple, Etienne Bariller, *B-A-C-H. Histoire d'un nom dans la musique*, Genève : Zoé, 2003.

<sup>77</sup> Frank Hardy, *But the Dead Are Many*, Frogmore : Panther Books, 1975, 1976.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p.42.

lettre, et lorsque c'est le cas, il en résulte un constat d'impossibilité absurde, ludique ou humoristique. Force est de remarquer que les structures et les techniques musicales sont déjà fortement teintées de métaphorisme. On parle de *voix* dans une fugue ou de *mouvement* d'une symphonie. Lorsque le texte littéraire tente de transposer ces structures, s'agit-il d'une *re-métaphorisation* ? Ou peut-être y a-t-il un mouvement plus incertain, celui de multiples transformations. James A. Winn avançait que la polyphonie est née par une transposition du langage en musique<sup>82</sup>, qu'elle serait née du désir de mimer la capacité linguistique à produire de l'allégorique, et qu'elle serait donc l'expression de la volonté de véhiculer plusieurs sens à la fois. La transposition de structure polyphonique en littérature ne serait-elle pas alors une énième transformation dans la série d'icônes intermédiaires ?

Lorsqu'il donnait sa conférence sur le sens en musique, Leonard Bernstein décrivait la sémantique musicale en se concentrant largement sur la métaphore<sup>83</sup>. Puisque Bernstein concevait le processus métaphorique comme une transformation au sens large, pour lui, toute la musique était métaphore, consistant, dans son intégralité, en un éternel processus de transformation. Si la musique est une vaste métaphore, toute transposition de cette métaphore est donc soit une métaphore de métaphore, soit une littéralisation de celle-ci.

## Conclusion

Au terme de cette réflexion sur la métaphore musicale en littérature, le lien qui se tisse entre la métaphore musicale et le texte littéraire montre bien que nous sommes en présence d'une dynamique double : si la musique opère comme image, l'image se veut musique. Cette dernière est à la fois l'objet et l'instrument de la description. Les outils iconiques analysés – le champ lexical musical et l'image musicale ; l'hypotypose et l'*ekphrasis* ; l'harmonie imitative et le lieu commun – sont tous au service d'une picturalisation du sonore, qui débouche sur des effets comiques, ludiques, voire grotesques. Du fait de cette métaphoricité systématique et étendue, la musique finit par devenir symbole, la métaphore étant, d'une certaine manière, la première étape du symbolique musical romanesque. La question de la métaphore musicale se situe aux confins du débat sur la visualisation de la musique et celui de la puissance visuelle de la métaphore. Mon objectif n'est pas de raviver ces discussions, mais de montrer qu'il y a des liens entre elles, surtout quand il s'agit de l'articulation entre la métaphore musicale en littérature et ce que j'ai nommé le *paysage musical* en fiction. S'il existe des effets iconiques liés à la musique ou des emprunts musico-littéraires formels, conçus comme des métaphores de structure, il n'y a pas de *métaphore musicale* à proprement parler. Devant ces réseaux métaphoriques textuels, où les images semblent si précieuses, enflées à l'excès, saturées, baroques, parfois absurdes, tout porte à croire que, dès qu'elle est verbalisée, la musique reste bel et bien condamnée à une éternelle catachrèse, à une vaste métaphore synesthésique et au « métier d'illustrateur »<sup>84</sup>.

---

<sup>81</sup> Le statut de l'image dans la fiction musicalisée tient de l'indice, en ce que l'image constitue une trace de cette métaphoricité elle-même – elle est alors un maillon d'un système plus large et *signe-indice* de ce système en tant que *métaphore-symptôme*, elle n'est donc pas simplement occurrence ponctuelle, mais elle est *liée* par une systématité. Voir Werner Wolf, *op.cit.*, p.71-92.

<sup>82</sup> « Meanwhile musicians made their single most stunning advance: they invented polyphony. I believe they got the idea of combining two or more melodies from the literary notion of allegory, realizing that the mystical simultaneity of an Old Testament story and its New Testament analogue could become, in music, actual simultaneity. » James Anderson Winn, *Unsuspected Eloquence : A History of the Relations Between Poetry and Music*, New Haven/Londres : Yale UP, 1981, p.75.

<sup>83</sup> Leonard Bernstein, « The Unanswered Question, 2 », Norton, 1973.

<sup>84</sup> Igor Stravinsky, *Poétique Musicale*, Paris, Plon, coll. « Amour de la musique », 1952, p.53.

## Bibliographie

- ACKROYD, Peter. *English Music*. New York : Alfred A. Knopf, 1992. Pour la traduction française voir *La Mélodie d'Albion*, trad. Bernard Turle, Paris : Gallimard, coll. « Le Promeneur », 1993.
- AQUIEN, Michèle, MOLINIÉ, Georges. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris : LGF, Le livre de poche, La Pochothèque, 1999.
- BARILLER, Etienne. *B-A-C-H. Histoire d'un nom dans la musique*. Genève : Zoé, 2003.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1970.
- BERNSTEIN, Leonard. « The Unanswered Question, 2 », Norton, 1973. En ligne : <[http://www.youtube.com/watch?v=r\\_fxB6yrDVo](http://www.youtube.com/watch?v=r_fxB6yrDVo)>, consulté le 25 janvier 2014.
- BROWN, Calvin S. *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Athens/GA: U of Georgia Press, 1948.
- . « The Color Symphony Before and After Gautier ». *Comparative Literature*, vol.V, n° 4, (1953) pp.289-309.
- BRUHN, Siglind. *Musical Ekphrasis, Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale, New York : Pendragon, 2000.
- BURGESS, Anthony. *Napoleon Symphony*. New York : Bantam Books, 1974, 1975. Pour la traduction française, voir Anthony Burgess, *La symphonie Napoléon*, trad. Georges Belmont et Hortense Chabrier, Paris : Lafont, 1977.
- . *The Pianoplayers*. Londres : Arrow Books, 1986, 1987. Pour la traduction française voir Anthony Burgess, *Pianistes*, Paris : Grasset, 1989.
- . *Mozart and the Wolf Gang*. Londres : Vintage, 1991, 1992.
- CADHILAC, Paul-Émile. *L'Héroïque*, Paris : Ferenczi, 1921.
- . *La Pastorale*, Paris : Ferenczi, 1924.
- COHEN, Joshua. *Cadenza for the Schneidermann Violin Concerto*. New York : Fugue State Press, 2007.
- DÖRING, Martin, OSTHUS, Dietmar, « Les métaphores de la musique - la musique comme métaphore », Abreu, J.-M. (ed.), Actes du GLAT (11, 12 et 13 juillet 2000) « La communication multilingue et l'interactivité au-delà des mots », Brest, 2000, pp.132-144. En ligne sur [www.metaphorik.de](http://www.metaphorik.de) : <<http://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/article/doeringosthus-musique.pdf>>, consulté le 27 janvier 2014.
- DUPRIEZ, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires*. Paris, UGE, coll. « 10/18 », n°1370, 1984.
- EDGEcombe, Rodney Stenning. « Melophrasis: Defining a Distinctive Genre of Literary/Music Dialogue ». *Mosaic*, vol.26, n°4 (1993) pp.1-19.
- FINNEY, Gretchen Ludke. *Musical Backgrounds for English Literature: 1580-1650*. Westport : Greenwood Press, 1976.
- GASS, William H. « The Music of Prose ». *Finding a Form*, New York : Cornell UP, 1996, pp.313-326.
- HAMON, Philippe. *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*. Paris : Macula, 1991.
- HARDY, Frank. *But the Dead Are Many*. Frogmore : Panther Books, 1975, 1976.
- HUGO, Victor. *La Légende des siècles*. Paris : Gallimard, 1859, 2002.
- HUXLEY, Aldous. *Point Counter Point*. Normal : Dalkey Archive Press, 1928, 1996. Pour la traduction française, voir Aldous Huxley, *Contrepoint*, trad. Jules Castier, Paris : Librairie Plon, 1930.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Musique et l'ineffable*. Paris : Seuil, 1961, 1983.

- LE GUERN, Michel. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris : Librairie Larousse, coll. « Langue et langage », 1973.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *L'Homme nu. Mythologiques IV*. Paris : Plon, 1971.
- LOUVEL, Liliane. *L'Œil du texte, Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse : PU du Mirail, 1998.
- . *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*. Rennes : PU de Rennes, 2002.
- . *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes : PU de Rennes, 2010.
- MILLER, Christopher. *Simon Silber: The Works for Solo Piano*. Londres : Hamish Hamilton, 2002.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris : PUF, 1989.
- PIIS, Pierre Antoine de. *L'Harmonie imitative de la langue française*. Paris : Pierres, 1785.
- POWERS, Richard. *Gold Bug Variations*. New York : Harper Perennial, 1991, 1992.
- PROULX, Annie. *Accordion Crimes*. New York : Scribner, 1996.
- RICHARDS, Fiona. « 'Rubbed by the Warming Violins' : Music and Patrick White ». *Cercles* n°26 (2012) pp.22-38.
- SCHAFER, Murray R. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester : Destiny Books, 1977, 1994.
- SOURIAU, Étienne. *La correspondance des arts*. Paris : Flammarion, 1969.
- STAWIARSKI, Marcin. « Fugue et identité ». *Variations*, n°20 (2012) pp.137-155.
- STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Hertfordshire : Wordsworth Classics, 1996.
- STRAVINSKY, Igor. *Poétique Musicale*. Paris : Plon, coll. « Amour de la musique », 1952. *Trésor de la Langue Française Informatisé*, <<http://atilf.atilf.fr/>>.
- WELLEK, René, WARREN, Austin. « Image, metaphor, symbol, myth ». *Theory of Literature*. Harmondsworth : Penguin, 1949, 1970.
- WHITE, Patrick. *The Aunt's Story*. Harmondsworth : Penguin Books, 1948, 1977.
- . *The Vivisector*, Harmondsworth : Penguin Books, 1970, 1973.
- WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Harmondsworth : Penguin Books, 1891, 1969.
- WINN, James Anderson. *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations Between Poetry and Music*. New Haven/Londres : Yale UP, 1981.
- WOLF, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 1999.
- YACOBI, Tamar. « Verbal Frames and Ekphrastic imagination ». Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund and Erik Hedling (eds.). *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 1997.
- ZBIKOWSKI, Lawrence M. « Metaphor and Music ». Raymond W. Gibbs (ed.). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge : Cambridge UP, 2008, pp.502-524.