



HAL
open science

“ Avant-propos ”, in *Compositrices, compositeurs /
écrivaines, écrivains Regards croisés I 11-2020*

Michela Landi, Stéphane Lelièvre, Marthe Segrestin

► **To cite this version:**

Michela Landi, Stéphane Lelièvre, Marthe Segrestin. “ Avant-propos ”, in *Compositrices, compositeurs / écrivaines, écrivains Regards croisés I 11-2020*. *Comparatismes en Sorbonne*, 2020, 11. hal-04015374

HAL Id: hal-04015374

<https://hal.science/hal-04015374>

Submitted on 5 Mar 2023

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.

Avant-propos

Compositrices, compositeurs / écrivaines, écrivains Regards croisés I 11-2020

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

À l'occasion de deux colloques transdisciplinaires, organisés respectivement à Sorbonne Université en décembre 2016 et à l'Université de Florence en février 2018, ont été réinterrogés les trois points de rencontre entre littérature et musique, que Michel Gribenski explicite ainsi : « collaboration de la musique et de la littérature, présence de la musique dans la littérature, enfin présence de la littérature dans la musique¹ ». Dans ces deux colloques conçus en diptyque, il s'est agi de restreindre le champ d'études, en s'intéressant aux relations entre compositeurs, compositrices et écrivaines, écrivains, aux représentations croisées des uns par les autres, aux rapports croisés entre les uns et les autres, et à tous les jeux de tensions et de projections que cela implique, les notions d'auctorialité et d'autorité, de révérence et de concurrence, de complicité et de rivalité, se trouvant étroitement liées.

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

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

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

Le présent numéro (11-2020) comprend les articles évoquant la « présence du compositeur ou de la compositrice dans la littérature ». Le numéro 12-2021 est consacré à la « présence de l'écrivain ou de l'écrivaine dans la musique ». Enfin, le numéro 13-2022 pose la question de la « co-présence » de ces figures d'artistes (« Collaborations, hybridations »).

Première partie - Présence du compositeur, de la compositrice, dans la littérature

Alter ego de l'écrivain, de l'écrivaine, dont il ou elle se fait le porte-parole ? Double négatif permettant de souligner ce qui, irréversiblement, éloigne la musique et la littérature ? Incarnation à la fois vénérée et crainte d'un art admiré et jaloué ? Le compositeur, la compositrice, en entrant en littérature, suscitent maintes interrogations sur les natures respectives des deux arts évoqués, de l'acte créateur, ou du lien unissant l'artiste à l'objet créé. Ce sont précisément les fonctions esthétiques, dramatiques, poétiques de ces figures musico-littéraires que le colloque parisien s'est proposé d'interroger, à partir d'un corpus d'œuvres de toutes époques (de l'Antiquité au XXI^e siècle) et de tous horizons – ou presque (Europe occidentale, Europe centrale, Russie, Amérique centrale, États-Unis).

La représentation littéraire d'un musicien, d'une musicienne ne va pas sans recourir à certains stéréotypes, que ceux-ci aient été perçus comme tels du vivant des auteurs et autrices ou qu'ils le soient devenus au fil du temps, suite à l'apparition récurrente de certains motifs liés à la création artistique ou à la personne même de l'artiste. L'image du jeune musicien français pauvre et peu considéré était-elle déjà archétypale à l'époque de Scribe ? Le dramaturge, quoi qu'il en soit, la sollicite dans de nombreuses pièces – comme le montre Matthieu Cailliez dans son article « Le personnage du compositeur dans l'œuvre dramatique d'Eugène Scribe » –, non sans égratigner au passage les compositeurs étrangers, livrant une rude concurrence à leurs collègues français. Autre stéréotype particulièrement prégnant : celui du musicien que son art rend malade et conduit aux confins de la folie, ou réduit au silence. Si ce motif fut particulièrement présent à l'époque romantique, il connaît certains avatars plus tardifs : Marie-Hélène Rybicki le rappelle en analysant le roman de Danièle Sallenave *Les Portes de Gubbio*. Pourtant, la musique peut également, au rebours de cette conception héritée du romantisme qui lui associe fréquemment une dimension pathogène, révéler des vertus curatives, selon une tradition qu'on fait souvent remonter à l'Ancien Testament (la harpe de David guérissant Saül) : c'est ce qu'explique Victoire Feuillebois, en s'appuyant sur l'exemple des *Nuits florentines* de Heinrich Heine et des *Nuits russes* de Vladimir Odoïevski ». Faut-il voir dans le mal-être et l'absence de repères qui, au XX^e siècle, frappent les artistes en général, et les musiciennes et musiciens en particulier, une forme de survivance ou de prolongement de cette pathologie typiquement romantique ? Pour Jana Kantoříková (« Le (dé)compositeur dans la littérature tchèque moderne – Karel Kamínek – Karel Čapek – Jan Křesadlo »), les personnages de musiciens présents dans la littérature tchèque du XX^e siècle apparaissent bien souvent comme des *dé-compositeurs*, autorisant par là même une décomposition structurale du texte, accroissant le champ des possibles scripturaux. Par ailleurs, la « maladie de la musique » fait parfois du compositeur un véritable *excentrique*, autre stéréotype ayant lui aussi largement survécu à son apparition au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles : Marcin Stawiarski montre comment, dans le roman américain *Simon Silber : Works for Solo Piano*, l'originalité, l'excentricité du personnage principal (un compositeur) font écho à celles du texte de Christopher Miller.

Lorsque ce sont de véritables musiciennes ou musiciens qui deviennent objets littéraires, le discours qui les caractérise contribue fréquemment à forger une image fantasmée de l'artiste, parfois assez éloignée de la réalité historique mais ouvrant là aussi, dans

l'édification progressive de mythes, le champ des possibles littéraires. Le phénomène, selon Sylvain Perrot, s'observe dès l'Antiquité, notamment lorsqu'il s'est agi d'évoquer le destin de poétesses-compositrices, lesquelles sont bien souvent entrées en littérature par le biais de l'histoire recréée, voire du mythe. Mozart et sa mort précoce, plus ou moins nimbée de mystère, ont eux aussi très tôt nourri l'imagination des autrices et auteurs littéraires, au premier rang desquels Pouchkine et son *Mozart et Salieri*, écrit en 1830, dont s'inspirera, au XX^e siècle, Peter Shaffer avec *Amadeus*. Au demeurant, cette pièce – qu'analyse Rosina Neginsky –, plus encore qu'un double portrait du musicien italien et de son rival Mozart, propose une réflexion sur les affres de la création artistique et les notions de don, de talent, de génie, d'inspiration. Sacha Guitry, quant à lui, apporte en 1925 une contribution originale à la construction du mythe mozartien, en choisissant de s'intéresser à une période de « l'entre deux » : celle qui commence alors que Mozart n'est plus l'enfant prodige fêté dans toutes les cours européennes, mais n'est pas encore le compositeur de génie bientôt universellement acclamé (Elisabeth Le Corre, « Petits riens et grand homme : *Mozart* de Sacha Guitry »). Vivaldi, nous rappelle Cesare Fertonani, fit quant à lui l'objet de nombreux récits plus ou moins fictifs (romans d'aventures, fictions historiques, thrillers ésotériques façon *Da Vinci Code*, etc.). Chopin et Liszt sont eux aussi entrés dans la légende, pour des raisons diverses : brièveté de la vie pour le premier, contrastant avec l'influence considérable qu'il eut sur ses contemporains et ses successeurs – et qui fait de lui, dans l'imaginaire collectif, un être quasi surnaturel : « [Chopin] a passé parmi nous comme un fantôme consacré de tout ce que la Pologne recèle de poésie », dira de lui son ami Franz Liszt² ; virtuosité à ce point exceptionnelle qu'elle en paraît surnaturelle pour le second : « [Liszt] gibt Konzerte, die einen Zauber üben, der ans Fabelhafte grenzt³ », écrit Henri Heine le 20 avril 1841. L'ombre de Liszt plane sur *Le Contrebandier* de George Sand (1837), dont Céline Carencio rappelle qu'il fut directement inspiré par le *Rondeau fantastique sur un thème espagnol* du musicien hongrois. Chopin sera, pour sa part, à l'origine d'une double inspiration schumannienne : Damien Ehrhardt montre en quoi le musicien polonais fait l'objet d'un hommage à la fois littéraire (dans un article daté de 1831 où Florestan et Eusebius, les fameux personnages du *Davidsbund*, apparaissent pour la première fois) et musical (dans ses *Variations sur un nocturne de Chopin*). Quelque trente ans plus tard, Cyprian Kamil Norwid évoquera à son tour le pianiste polonais dans son poème « Le Piano de Chopin » (1863) qui, selon Małgorzata Sokołowicz, se lit tout autant comme un vibrant hommage au compositeur disparu que comme un véritable manifeste artistique.

La rencontre d'un auteur, d'une autrice littéraire avec un compositeur, une compositrice, l'intégration de l'élément musical, au sens large du terme, au sein du texte littéraire ne sont pas sans conséquences sur les pratiques scripturales – des conséquences plus ou moins profondes en fonction des personnalités respectives des auteurs et autrices, et des affinités qui les rapprochent des musiciennes ou des musiciens et de l'éventuelle porosité entre leurs pratiques et langages artistiques. L'article d'Amandine Lebarbier montre comment certaines écrivaines, certains écrivains croisent le destin – et rencontrent l'œuvre – de divers compositeurs et compositrices via la figure de Sainte-Cécile, sainte patronne de la musique, figure trope, allégorie vive incarnant les pouvoirs ambivalents prêtés à la musique. Mais la rencontre s'effectue le plus souvent sans recourir à un quelconque intermédiaire : l'écrivain ou l'écrivaine convoque alors directement dans son texte la figure d'une compositrice ou d'un

² Franz Liszt, *F. Chopin* [I/1851], Leipzig : Breitkopf et Haertel, 1879, p. 141.

³ « [Liszt] donne des concerts dont le charme est quasi surnaturel » (Heinrich Heine, *Sämtliche Werke, erster Band, Französische Zustände, vierter Theil, « Musikalische Berichte aus Paris »*, Hambourg, Hoffmann und Campe, 1862, p. 329.

compositeur, que ceux-ci soient réels ou fictifs. Ainsi Alejo Carpentier utilise la figure de Vivaldi pour tout à la fois décentrer le regard, favoriser les échanges culturels entre les continents européen et américain et questionner la notion de baroque via l'opéra *Montezuma* du Prêtre roux (Thomas Le Colleter, « " Bon sujet pour un opéra..." ». La figure de Vivaldi dans *Concert baroque* d'Alejo Carpentier ». Parfois, l'écrivain ou l'écrivaine fait du compositeur ou de la compositrice une forme d'*alter ego*, prolongeant, approfondissant ses propres réflexions, ses interrogations ou ses luttes. Ainsi les compositeurs et leur art permettent à Jules Janin d'illustrer la dialectique typiquement romantique entre le spirituel et le matériel, et sa difficile – son impossible ? – résolution, comme le montre Marie Gaboriaud dans l'article qu'elle consacre à cet auteur. Les romans *Jean-Christophe* de Romain Rolland (1904-1912) et *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann (1947) ne permettent-ils pas par ailleurs d'étudier le lien entre le biographe et son sujet, mais aussi la relation entre l'auteur et ses différents personnages, entre le sujet et son modèle, entre le créateur et son œuvre ? Autant de questions auxquelles Sophie Dessen se propose d'apporter quelques éléments de réponse... Selon Florence Fabre, le compositeur Sepp Trautwein, dans le roman *Exil* de Feuchtwanger, se fait le porte-parole de l'auteur dans son questionnement sur la relation entre création et engagement politique. Comme le souligne Florence Lethurgez, une interaction riche est possible entre auteurs, autrices littéraires et compositeurs, compositrices (elle le fut en tout cas dans les années 60) : dans ces conditions, pourquoi la musique ne contribuerait-elle pas dans une certaine mesure à *informer* le texte ? De fait, si Vincent, le pianiste de *La laisse* de Françoise Sagan, oscillant entre impuissance et exaltation créatrice, apparaît comme une figure contrapunctique de l'autrice, on remarque surtout, avec Céline Hromadova (« *La Laisse* de Françoise Sagan : prélude, fugue et variations »), que le roman de Sagan peut se lire comme une fugue écrite à partir des compositions du musicien.

Michela LANDI (Università degli Studi di Firenze)

Stéphane LELIEVRE (Sorbonne Université, CRLC, INSPE de Paris)

Marthe SEGRESTIN (Sorbonne Université, CRLC)