BERTHOMIER, Marjorie
Université Paris-Descartes

Texte et musique - où comparer, c'est articuler

ARTICLE

Du passage du XIXe au XXe siècle, et des liens de Debussy et Webern à quelques poètes, hommes de lettres, et autres écrivains…
Marjorie Berthomier Université Paris-Descartes

En guise de Prélude : du texte et de la musique, qui parle ?

De la diversité des pratiques à l'unité d'un questionnement…

Les travaux critiques qui s'appuient sur l'étude des rapports entre texte et musique sont en nombre toujours croissant. Littérature et lied, théâtre et opéra, poésie et art des sons, imaginaires du texte et de l'espace sonore, histoire et modalités de l'adaptation, des transpositions génériques et des transferts culturels, esthétique comparée, poétique ou réception des formes et des oeuvres mixtes… Les recherches qui prennent pour objet ou ont pour fondement les relations du textuel et du musical relèvent qui plus est de pratiques souvent bien différentes. Et, comme le relève Elisabeth Rallo-Ditche dans la synthèse qu'elle a effectuée de ces dernières pour le *Livre Blanc de la recherche en Littérature comparée*1, le spectre qu'elles couvrent est aussi vaste qu'est dispersé le champ d'origine de ceux qui les conduisent.

Qu'ils soient musicologues, littéraires, linguistes, historiens de l'art, spécialistes du spectacle, sémioticiens, sociologues, historiens, psychanalystes ou philosophes, chacun de ces chercheurs est pourtant confronté à une identique difficulté méthodologique, liée à la différence de fait des arts, des formes, des moyens, des ordres de la perception. Quel que soit en effet le domaine institutionnel de qui s'intéresse à l'intermédialité2, ce dernier aura d'abord à élaborer pour lui-même, par devers soi, les outils qui permettront de saisir à la fois deux arts différents et les liens entre les formes d'expression et d'écriture dans lesquels ils se manifestent ou se conjoignent. Il devra choisir les modalités d'analyse par lesquelles rendre compte des moyens dont usent ces formes artistiques, dans des ordres de perception qui peuvent être parfaitement hétérogènes. Enfin, le chercheur spécialiste des relations entre texte et musique, quelle que soit la discipline où il aura été préalablement formé, sera nécessairement appelé à sortir des habitus de cette dernière.

Travailler, par exemple, sur les rapports du livret et de la composition musicale dans l'opéra n'implique pas seulement une double compétence, musicologique et littéraire : l'œuvre et le genre où elle s'inscrit, l'espace même des *questions* que leur

posent ceux qui pratiquent les champs croisés, requièrent de dépasser l'étude littéraire comme l'analyse musicologique, qui conduisent le chercheur à interroger l'impensé de chacune de ces deux disciplines, l'obligent à effectuer dans celles-ci l'inventaire des *instruments* dont il pourra avoir l'usage, non seulement pour expliquer l'un ou l'autre des aspects de l'œuvre, mais surtout pour penser leur articulation.

Cette articulation, on peut bien sûr la concevoir circonstanciellement. Mais qu'en est-il alors de l'unité ? Quelle sera la légitimité que nous avons, en colloques, en séminaires, comme en discussions ouvertes, d'échanger, entre spécialistes d'un genre, d'une époque et d'une aire culturelle donnés, et entre « spécialistes » de cette double (absence de) spécialité que sont les interactions entre texte et musique, musique et littérature ? Y a-t-il tout au moins, une continuité des questionnements qui sont les nôtres, par-delà la discontinuité des objets et des époques sur lesquels nous travaillons ?

Nous voilà au cœur de questions qui, me semble-t-il, intéressent, autant que les spécialistes des relations entre les arts, les fondements même de la littérature générale et comparée.

Prologue comparatiste*Unité du questionnement ? Ou questionnement de l'unité ?*

Y'a-t-il, en effet, une unité de la perspective comparatiste ? Et en quoi les œuvres mixtes – dans celles-ci, les questions intermédiales – relèvent-elles, légitimement, spécifiquement, de cette dernière ?

Si quelque chose d'une similarité des conceptions du texte et de la musique lie en synchronie les compositeurs, romanciers, librettistes, hommes de théâtre, poètes, philosophes d'une même aire, comment appréhende-t-on l'hétérogénéité des œuvres auxquelles une même période, donne naissance ? Est-il possible d'en faire ressortir la cohérence en même temps que la variété, de penser individuellement la productivité de chacune d'entre elles, en même temps que l'on ressaisit l'évolution d'un mouvement d'ensemble ? Et comment éviter que nos discours se dissolvent dans une atomisation d'œuvres et de faits artistiques singuliers que ne relierait plus que la capacité du critique à les mettre en relation – ou qu'ils se perdent dans l'extériorité, supposée causale, de catégories si *générales* (influence d'un milieu, esprit du temps, conditions de production) que leur puissance dialectique peine à s'articuler à la spécificité d'une écriture, à sa productivité formelle, à sa réceptivité, trans-historique et trans–géographique ? Telles sont, d'abord, les questions de fond que rencontre le critique qui s'efforce de travailler, fût-ce dans un champ donné, sur les relations entre plusieurs domaines de l'activité artistique.

Car s'il y a bien, à l'articulation des textes et de la musique, une inter-section qui intéresse et interroge le critique, c'est aussi que ces relations se sont nourries de la confrontation, de la re-production, de l'appropriation, de l'attirance, des transpositions qu'ont exercées ces deux arts l'un sur l'autre. Et que, de l'ensemble de ces transferts, le discours et les oeuvres des artistes, littérateurs, hommes de théâtre ou musiciens, portent la trace. *Don Giovanni* est, rappelons-le, pour ses contemporains, une nouvelle pièce en italien de Lorenzo Da Ponte au moins autant qu'un opéra de l'Autrichien Mozart: pourrais-je ne considérer aucunement, dans l'étude de cet opéra, comment se recompose l'intertextualité de la matière donjuanesque ? Le faire à partir de l'oeuvre comme totalité achevée ne reviendrait-il pas à supposer une identité de vues entre le librettiste et le musicien, que la composition musico-dramatique de l'opéra comme les documents sur les relations de ses deux auteurs sont finalement bien loin de démontrer[3] ?

Approcher, lire, écouter, recenser, étudier, comprendre, et rendre compte de formes particulières d'intrication d'un art dans l'autre, c'est donc donner à lire, entendre, voir, comprendre les modalités selon lesquelles on a pu évoquer la musique en étant romancier, se saisir de la poésie en étant compositeur. C'est offrir également le moyen au mélomane non lecteur et au littéraire sourd de s'entendre et de se parler. C'est donc aussi accepter de concevoir que l'œuvre s'ouvre à une autre historicité que celle des productions de même nature dans la suite chronologique desquelles on peut l'inscrire en un même lieu.

Qu'un poète puisse avoir des oreilles et un musicien « des lettres » implique certes que les critiques spécialistes de musicologie et de littérature fassent l'effort de se comprendre. Mais qu'un poète allemand puise son inspiration dans les mythes grecs, qu'un musicien français mette en opéra un texte shakespearien, doit aussi offrir aux spécialistes de l'Allemagne et du monde antique, de la France et de Shakespeare, l'occasion d'échanger : quelle est la place du comparatiste dans la compréhension des dimensions internationales de l'intermédialité? Et quelle est sa fonction dans l'appréhension de ce qu'apporte l'intégration d'une culture étrangère, à l'oeuvre comme aux discours de ses spécialistes ? Si l'on accepte qu'il y ait plusieurs historicités – et qu'elles s'entrecroisent –, qu'il y ait plusieurs cultures – et qu'elles s'entre-nourrissent –, quelle sera la productivité particulière des études dont le détour par l'étranger contraint à penser la manière dont le fonds des structures de l'art, par différence ou par assimilation, s'articule aux histoires et aux géographies, linguistiquement et culturellement différenciées, des productions humaines ? Enfin, et puisqu'aussi bien ni les musiciens ni les poètes n'ont eu, au cours des siècles, le bon ou mauvais goût de s'en tenir à la lecture, l'écoute ou l'adaptation de leurs seules œuvres nationales ou contemporaines : quelle part spécifique de la littérature comparée peut rendre compte de l'intermédialité à l'œuvre dans les productions littéraires ou musicales mêmes d'une aire déterminée ? Et quel gain l'étude de l'intermédialité peut-elle attendre de la spécificité d'une méthode d'analyse qui se veut étude des relations qu'entretiennent les œuvres avec celles, issues d'une culture autre, dont elles portent trace ? L'identification des liens que tisse une œuvre avec celles produites, à une même époque ou non, dans un contexte géographique différent et dans une langue qui n'est pas la même, est-elle nécessaire à la compréhension de ce qu'est l'intermédialité ?

Cadence (imparfaite)

1. Perspective comparatiste, dimensions intermédiales : un dénominateur commun, à l'échelle du temps et des lieux Sans avoir du tout la prétention de répondre à la somme de ces questions par une autre somme, d'ailleurs impossible à conduire, des réponses que chacun d'entre nous leur apporte sur les objets qu'il a choisis, j'essaierai ici de montrer que la littérature générale et comparée, entendue comme étude, dans une perspective internationale et translinguistique, des phénomènes littéraires et de leur articulation aux mouvements artistiques, permet d'expliciter la question commune au littéraire et au musical sans la reverser dans un champ plutôt que dans l'autre. C'est elle qui met au jour le caractère de dénominateur commun de cette question, mais préserve sa productivité différenciée en fonction des objets et des époques sur lesquels elle se penche : par le regard latéral particulier qu'elle porte sur les oeuvres, elle donne légitimité aux interrogations portées sur l'articulation du texte et de la musique, offrant aussi à d'autres (dont la double compétence, translinguistique ou transdisciplinaire n'est plus dès lors requise) possibilité de mieux comprendre ce dont on parle, et d'en tirer connaissance ou profit.

2. L'intermédialité au prisme du comparatisme : une légitimité renforcée de celui-ci Réciproquement, si la littérature

générale et comparée permet de vérifier qu'il y a bien continuité des interrogations malgré la discontinuité des époques et des objets, la validité de la question qu'elle pose aux œuvres rejaillit sur elle-même. L'unité, qu'elle permet d'identifier, dans les discours, les textes et la musique d'une même période - dont elle retrace les évolutions, mesure la singularité, les influences et la productivité - donne aux compositeurs, littéraires, hommes de théâtre, poètes, romanciers, et au critique qui rend compte de leur travail, capacité à fonder « en raison » la qualité spécifique de la discipline : articuler la synchronie avec la diachronie, la forme et la poétique des œuvres avec leur historicité, la géographie de leurs interactions avec les trajets au long cours de la vie des hommes et des sociétés, et avec l'histoire de leur relations et de leurs idées.

Pour en témoigner ici – puisque la synthèse est impossible -, j'ai choisi de m'appuyer ponctuellement sur quelques pièces musicales de Debussy et de Webern, composées sur des textes de Baudelaire, George, Trakl, et Goethe : en manière de jeu autant que d'incitation à l'appropriation, à la controverse et à l'expérimentation, c'est en évoquant ces œuvres choisies au tournant du XIXe au XXe siècle en France et en Allemagne, que je me propose de reparcourir – et jalonner - le champ, métacritique, des grandes interrogations auxquelles les œuvres sont soumises pour qui les lit et les écoute à la fois de l'œil et de l'oreille, et depuis l'étranger.

***

Partie I. Intermédialités comparatistes : productivité des questionnements du texte *et* de la musique *Au-delà des frontières artistiques, linguistiques et culturelles : de nouveau, la question de l'unité*

Je voudrais tout d'abord recenser les grandes approches qu'ont en commun musicologues et littéraires : je m'efforcerai ainsi d'apprécier quelle est la productivité, pour l'analyse de l'œuvre, des questions intermédiales, dès lors qu'elles sont posées depuis une perspective où s'articulent le textuel (ou le poétique) et le musical, le jeu des époques et la configuration des territoires nationaux, linguistiques et culturels. Musicologues et littéraires partagent en effet certaines des modalités d'interrogation qu'ils posent aux œuvres qui tombent par nature dans leur giron disciplinaire. Pour la question intermédiale, l'intérêt de travailler de manière comparatiste réside ainsi dans le fait qu'on pourra identifier les mêmes questions de part et d'autre des frontières géographiques et artistiques, et étudier, sur ce fond d'unité différenciée du texte et de la musique, les marques de la singularité de l'œuvre: on témoignera, par là-même, de ce que l'unité de l'œuvre doit à ce qui lui est étranger.

Au plan historique, l'étude d'intermédialités comparatistes permet d'apprécier les « transferts » transdisciplinaires autant que transfrontaliers : s'enchaînent et se différencient ainsi courants, écoles et modèles. Le champ des questions historiques, qui visent à inscrire la spécificité d'une œuvre dans les multiples perspectives liées à sa contextualisation, et à la rapprocher/distinguer des interrogations d'une époque comme de ses pratiques, apparaît d'une productivité particulière aux chercheurs en quête de la succession des mouvements de « la modernité ». Les contacts attestés de Claude Debussy avec la mouvance littéraire symboliste conduiront, par exemple, les critiques à observer en quoi son écriture musicale ressortit aux modèles esthétiques dont se revendiquent, en France, les principaux tenants de ce mouvement. Mais l'étude, ouverte aux diversités du monde des arts, des conditions où s'établit la réception du *Prélude à l'Après-midi d'un faune,* en Allemagne par exemple, permet aussi d'apprécier combien la transposition que le musicien effectue de l'œuvre mallarméenne modifie la perception qu'on a à l'époque de l'importance historique de ce mouvement, dont les milieux de la musique germanique

avaient jusque là une connaissance essentiellement littéraire4 . Et dans une période friande de mise en question des écoles les unes par les autres, il pourra ensuite être intéressant de relever que Webern – comme Schoenberg – choisit justement de travailler sur George – traducteur allemand de Baudelaire, et fervent admirateur du même Mallarmé – au moment (1908) où l'on reproche aux élèves de Schoenberg leur expressionnisme naissant : contempteurs et admirateurs de la seconde École de Vienne seront ainsi invités à concevoir cette dernière dans une continuité de mouvements qui en estompe le caractère novateur en même temps qu'à observer comment s'y gomment progressivement les influences étrangères5 .

Revendications identitaires nationales et positionnements esthétiques « de principe » sont, semble-t-il, à relativiser : l'œuvre intermédiale est souvent plus complexe que les discours qui l'inscrivent, *a priori* ou *a posteriori*, dans un champ donné du savoir historico-critique, et la perspective comparatiste rend justice à cette complexité. Avant de consentir aux conclusions trop affirmées sur les divergences esthétiques affirmées de la musique allemande et du « goût français », on observera que les positions violemment anti-germaniques de Debussy relèvent autant de la *doxa* de la France d'après la défaite de 1870 que d'un « anti-wagnérisme » qu'on pourra référer à la nécessité du compositeur de se « démarquer » du consensus rencontré par l'œuvre de Wagner dans les salons littéraires parisiens de la fin du siècle6 . Même s'il apparaît désolant qu'ils aient pu être autant liés au chauvinisme attendu en ce contexte de la plume d'un chroniqueur « grand public », il faudra, dans les discours que produit « Monsieur Croche » pour le champ journalistico-littéraire, distinguer avec la distance historique nécessaire, les postures requises par le temps des effets d'école reconstruits après-coup. Les études de réception des écrits de musiciens légitiment ainsi en même temps qu'elles les relativisent les prises de position idéologiques de ces derniers : leur analyse permet de se garder de transposer sans autre forme de procès les discours théoriques des compositeurs sur la manière dont ils mettent en forme, en texte et/ou en musique, l'esthétique à laquelle semblait en appeler leur positionnement national. Savoir que George prônait l'inaccessibilité de sa poésie à tout autre qu'à ceux qui composaient son cercle, conduit à se poser la question du choix que fait Webern – pas particulièrement réputé pour ce genre de positions – de ces textes mêmes : décidera-t-on alors de chercher, dans les pièces de ce dernier, ce que l'écriture musicale met en œuvre pour aménager l'écoute, la réception, éventuellement l'accès de nouveaux publics germaniques à la poésie du « Maître » ? ou y observera-t-on les moyens déployés pour conforter l'auditeur dans le sentiment de son appartenance exclusive aux structures militantes des amateurs, internationaux, d'un art véritablement moderne ?

L'époque affirme justement – souvent pour la fustiger7 – le caractère transnational de la modernité… C'est qu'en musique comme dans les textes, l'œuvre s'inscrit aussi dans une histoire, plus ou moins marquée par les cultures nationales, des formes et des canons qui ont cours dans une discipline donnée. L'analyse intermédiale de l'œuvre, d'une part, la connaissance qu'a le comparatiste des grands mouvements de cette histoire dans une aire culturelle élargie, d'autre part, permettent d'observer dans quelle mesure un artiste fait appel à d'autres canons que ceux de son art, de son genre, et de ses valeurs propres, pour ouvrir ceux-ci à la nouveauté.Tout aussi productive que le questionnement historique, la question du genre, posée par l'intermédialité dans une perspective comparatiste, ressaisit l'œuvre, poétique ou musicale, dans une histoire des formes, des contraintes, des attentes, et des écarts qu'on s'autorise à l'égard de celle-ci.

Durant la période, avide de nouveauté, dont je m'occupe, la modernité prend la forme des sécessions successives par lesquels s'engendrent les différents « ismes » de la fin du XIXe siècle, puis de la *tabula rasa* réclamée par les avant-gardes du début du XXe : s'y avèrent identiquement intéressants l'écart que prennent dans le texte, chez les littéraires, les rythmes métriques et prosodiques à l'égard des structures du vers classique ou romantique, et, dans la composition sonore,

l'émancipation des timbres et de l'harmonie vis-à-vis de la tonalité et des formes de tension/résolution qui se sont mises en place du XVIIe au XIXe siècle. Dans *Harmonie du soir* que publie Debussy en 1889, le musicien s'attache aux problèmes de structure posés par le texte baudelairien. Il reprend les contours à ligne répétée du pantoum, en altère chaque fois les hauteurs et l'harmonie, souligne ainsi, dans la structure littéraire, les ruptures de cette dernière avec des formes poétiques plus classiques. Et c'est en parfaite cohérence avec ces ruptures qu'il introduit alors, dans la structure musicale qu'il crée, ses propres lignes de fracture avec l'horizon des formes dont le retour est attendu au plan sonore – par exemple, ces traits de wagnérisme, à l'égard desquels l'écart se creusera encore dans ses compositions d'après 1889[8] .Lorsque Goethe écrit pour les *Chinesisch-Deutsche Jahres-und Tageshefte*, en 1827, le poème dont Webern fera son opus 19 moins d'un siècle plus tard, le choix qu'il effectue de l'alternance métrique strictement mesurée qui avait cours depuis le XVIIe siècle dans la poésie de langue allemande affirme quelque chose de son retour au classicisme. De ce retour, le système d'allitérations à l'initiale dont il fait conjointement usage – et qui rappelle quant à lui le vers allemand du Moyen-Âge – prend cependant le contre-pied : il n'est peut-être pas sans ironie à l'égard de cette double filiation – et de ce que comprend d'inscription dans la tradition allemande l'appel à la figure de Goethe même – que Webern fasse, de ce texte poétique réputé mineur, le manifeste d'une modernité musicale qui dépassera de loin les frontières du seul monde germanique [9].

La question du « choix » des éléments intégrés à l'œuvre intermédiale se pose ici comme dans toute œuvre : dans ses prolongements sociologiques et dans ses fondements psycho-biographiques, l'étude comparatiste de l'intermédialité offre au chercheur d'apprécier les stratégies de reconnaissance, collective ou individuelle, dans lesquelles s'inscrit une production artistique donnée. L'explication des libertés que prend un artiste à l'égard des canons et des valeurs de son temps incombe en effet autant aux musicologues qu'aux littéraires. Ils ont en commun de situer l'œuvre dans la continuité des productions de son auteur : le champ des questionnements psycho-biographiques et génétiques s'ouvre aussi vaste du côté des compositeurs qu'à propos des hommes de lettres. La sociologie qui interprète le parcours d'un créateur tentant de vivre de ses oeuvres peut – autant que le noeud de relations intimes, familiales ou amicales où son œuvre s'origine -, nous aider à rendre compte des choix qu'il effectue. Les goûts littéraires affirmés, peu sensibles à « la vogue », de Debussy, le conduisent ainsi à se saisir de textes d'auteurs homogènes au mouvement dont il est proche. S'il fait le choix, entre 1887 et 1889, des *Cinq poèmes de Baudelaire,* c'est cependant parce que son trajet musical personnel le conduit dans ces mêmes années à s'éloigner peu à peu de la fascination pour Wagner : la succession des différentes pièces dont se compose le cycle nous permettra ainsi d'assister à l'assomption d'un « style » musical propre, au fil ténu du détachement progressif de chaque pièce à l'égard des contraintes du wagnérisme. Inversement, Webern fait en 1908 le choix de Stephan George, en 1926 celui de Goethe, mais s'en tient à Hildegard Jones à compter de la rencontre avec cette dernière : la semi-institutionnalisation acquise par le compositeur dans le domaine musical l'autorise peut-être désormais à se faire à son tour médiateur, auprès de ses auditeurs internationaux notamment, de la connaissance de textes, moins connus, d'une poétesse contemporaine dont il est l'ami. De même, l'archéologie des variantes, le déchiffrement de ce que l'écriture – et ses brouillons – ont pu encoder, dans l'œuvre, de la psycho-biographie de son auteur, intéressent certainement le lecteur d'*Abendland I* de Trakl. Et l'on peut supposer important, pour mieux comprendre ce texte, de connaître les 4 versions différentes qu'il en a produites à la mort de l'enfant de sa sœur, dont il était réputé le père. La connaissance de ces variantes enrichit cependant aussi les hypothèses de questionnement que le chercheur est susceptible de formuler à l'étude de l'opus 13 (1914-1918) de Webern : l'analyse de cet opus ne peut faire abstraction de ce que les productions artistiques de la Vienne d'après 1905 consentent de plongées dans les abîmes de la psyché ; elle ne saurait méconnaître non plus ce que la Grande Guerre imprime à l'écriture de marques visibles de traumatismes et de reconfigurations intimes. Dans ce cas

comme dans les précédents, c'est à la fois au-delà des frontières nationales et en deçà de celles de l'individu que se constitue la singularité d'une pièce, poétique ou musicale : et c'est en usant de cette double focale que le comparatiste pourra saisir comment s'articulent, dans l'œuvre intermédiale, l'expression de cette singularité avec les conditions d'une universalité.

À l'époque qui nous intéresse, quel que soit l'art considéré, celui-ci affirme en effet autant le primat de l'expression que la dissociation croissante des moyens dont il dispose : ces moyens sont empruntés à d'autres arts et adaptés, de la manière la plus singulièrement adéquate, à leur objet. La réflexion d'ensemble comme le processus de création, empruntant à l'étranger et à l'universel, interrogent et fondent de nouvelles conditions de spécificité de l'exercice d'un art donné. Le comparatiste intéressé à la compréhension générale des pratiques et discours esthétiques, en même temps qu'en quête de la légitimité du lien qu'il postule du singulier au semblable, et du différent à l'universel, aura donc avantage à s'engager dans l'étude approfondie de l'intermédialité : celle-ci ouvre, dans les limites de l'œuvre même et des discours de l'individu qui la crée, un espace d'articulation du singulier et de l'universel, en même temps qu'un champ d'analyse des forces et des formes dans lesquels leurs rapports se négocient.

Car, quoi qu'il en soit des facteurs « d'explication » de la poïétique d'une œuvre, musicologues et littéraires ont enfin en commun de s'attacher à travailler le champ des formes et de leurs incidences. C'est, en effet, au cœur de ce dernier que les artistes de « la modernité » revendiquent et éprouvent les renouvellements les plus radicaux, dans le texte et la musique, par le primat identique qu'ils accordent à l'expression, par la reconfiguration des structures qui portent cette dernière, par l'attention renouvelée au matériau dont ils conçoivent l'agencement comme système singulier, comme processus, comme organicité. L'œuvre née de cet agencement, qu'elle soit littéraire ou musicale, met en place un système conçu comme organique. Intermédiale ou non, elle construit et déconstruit par et pour elle-même un processus de signification où interagissent le sens et les sons, le rythme et les sonorités, les jeux des formes et des structures avec l'espace et la durée où elles s'inscrivent, et avec les représentations qu'on en a. Ces jeux, que renforce l'intermédialité, transforment en celle-ci les paramètres d'une composition initiale qui resterait « intouchée » – poésie « mise en musique », phrase musicale sur le modèle de laquelle l'on génère un poème ou bâtit un roman. Quand bien même on affirmerait ce faisant – pour des raisons à élucider – n'avoir rien voulu d'autre qu'« exprimer par des sons le contenu spirituel du drame », « mettre de la bonne musique au service de bonnes œuvres dramatiques », sans « porter nul préjudice aux contraintes absolues de la musique même »10 , les processus qui permettent la transposition d'une pièce dans un art autre, en modifient autant qu'elles l'enrichissent la relecture ou l'écoute.

Ces processus peuvent n'être propres ni au moment charnière qui nous occupe, ni à l'un plus qu'à l'autre des champs sémiotiques où s'exerce l'art de celui qui la crée. Mais la période éprouve toujours davantage le besoin de proclamer, avec la nécessaire articulation des diverses formes d'art en une seule pièce, la *pureté* de l'appartenance de celle-ci à l'un ou l'autre des divers domaines artistiques. Et alors que s'étendent ainsi le champ des inventions formelles et la cause globale de l'expression, compositeurs et hommes de lettres jouent, de plus en plus systématiquement, de l'intégration en leurs oeuvres des différentes formes de l'étrangeté – translinguistique, intermédiale, transfrontalière. Ce paradoxe mérite qu'on s'y arrête – et qu'on observe un instant, dans le pacte qu'une discipline donnée passe avec ses consoeurs pour définir sa singularité, comment se nouent les liens, que retrace le comparatiste, de la généralité universelle des transpositions à chacune de leurs qualités respectives.

***

Brève pause au sommet des universaux : singularité des œuvres, solitude du comparatiste

Ce peut être en effet le seul regard comparatiste que je porte sur l'intermédialité, depuis une perspective surplombante du fait qu'elle postule la possibilité d'une unité, et désaxée par le fait qu'elle interroge les différences, qui ouvre ma lecture de l'œuvre comme texte et musique à l'attention de ce qu'elle ne se doit pas qu'à elle-même, ou de ce qu'elle conquiert d'étrangeté.

Mais c'est aussi, réciproquement, parce que la question de l'intermédialité de l'œuvre se pose presque dans les mêmes termes aux auteurs d'une période donnée, et qu'elle articule leur unité à la singularité des formes qu'ils adoptent de ce côté-ci comme de l'autre des frontières (disciplinaire, historique, géographique et linguistique), que je peux rendre compte de ce que l'effacement ou la reconfiguration de ces dernières doivent à l'œuvre même, au modèle d'interaction des différents arts dont elle procède, et à leur encodage au cœur commun des formes du texte et de la musique.

***

Partie II : Comparatisme intermédial: intérêt des regards binoculaires portés sur l'entre-deux*A la charnière de deux siècles, de plusieurs aires culturelles et des différents arts : de l'articulation des singularités universelles*

Le comparatisme apparaît donc comme un moyen d'appréhender la spécificité des œuvres intermédiales : il permet d'en comprendre l'homogénéité et la diversité, et d'articuler, en synchronie et en diachronie, la singularité des œuvres humaines aux universaux qui fondent le rapport de ces dernières au temps, à l'espace, et à la représentation. Pour en faire la démonstration, je voudrais m'appliquer dans un second temps à l'analyse, macro-critique, des transitions et transpositions qui ont permis, dans les domaines de la musique et de la littérature, de passer de la modernité du XIXe siècle aux avant-gardes des années 10-20 en France et en Allemagne. J'observerai ainsi comment les rapports du texte et de la musique fondent l'homogénéité d'une époque, et interrogent l'unité circonscrite des discours qui la ressaisissent. Mais je voudrais montrer aussi combien l'étude, comparée, des formes issues de ces deux domaines, permet de saisir dans leur évolutivité diachronique les productions esthétiques qui en font usage, au sein d'une aire culturelle dont varient à la fois l'extension temporelle et les espaces qui la caractérisent.

A . Pour une tectonique des « -ismes »…

De la modernité du XIXe siècle aux avant-gardes du XXe : la rupture revendiquée… est d'abord une continuité. Sans reprendre des analyses qui ont pu faire l'objet d'autres développements, d'ailleurs souvent collectifs11 , on rappellera d'abord quels enjeux font lien, dans l'Europe du tournant du XIXe au XXe siècle, entre un « avant » et un « après », entre un « ici » et un « ailleurs », voisin ou plus lointain, ainsi qu'entre les arts, et la possibilité qu'a le comparatiste d'en rendre compte.

L'Europe tout entière de la fin du XIXe siècle ne vit pas seulement, en effet, dans un monde accéléré et modernisé : elle vit

aussi, au plan des héritages esthétiques et des perspectives poétiques, une histoire faite de la continuité de ses ruptures successives avec celles qui les ont précédées. Au plan des nations et des territoires, symbolisme, art nouveau et naturalisme s'opposent tout autant en France qu'en Belgique, et en Allemagne qu'en Autriche où les Expressionnistes s'affrontent à la Sécession comme le feront vis-à-vis de ceux-ci, à leur tour, les Dadaïstes, les Futuristes, les Constructivistes ou bien les Fauves. Mais alors même que ces ruptures se doublent, notamment à compter de 1913, d'une affirmation territoriale de leur spécificité, toutes ont d'abord en commun la revendication d'une nouveauté qui s'exprime par le renouvellement des formes. Et toutes ont à cœur de légitimer la validité de leurs réformes par la capacité qu'elles auront à traduire et exprimer la sensibilité de l'artiste, dans le monde et l'art neufs, en une grammaire inédite. De fait, *nil sub sole novi* : l'idée d'une organicité de l'œuvre s'étaie du refus des conventions et des académismes, dont il était fait mention plus haut et que l'on retrouve aussi bien en littérature qu'en musique. Beethoven, Schubert, ou Berlioz, n'affirmaient-ils pas déjà que l'œuvre doit inventer les formes adéquates à la subjectivité de l'artiste ? Gautier, Sand ou Musset ne puisaient-il pas pour ce faire au vaste répertoire des influences transnationales et interdiciplinaires 12 ?

Ce qui fait rupture, ce n'est donc pas que l'art puisse être seul juge ou maître incontesté des instruments dont il use. C'est bien plutôt, me semble-t-il, qu'on postule – pour s'en inquiéter – que l'art perdure encore, quand rien d'autre ne tient. A l'égard de la première moitié du XIXe siècle, en effet, le tournant vers le XXe diffère par une forme de pessimisme radical, et par les interrogations qu'il porte, sur la possibilité même de trouver les moyens d'expression adéquats à un monde qui change, à une subjectivité qui se délite et dont les fondements sont problématiques. Désormais, l'art cherche toujours sa légitimité « en soi » – et non plus dans la grandeur, visionnaire ou abîmée, de la personnalité de l'artiste : est-ce là l'acquis, en propre, d'une littérature fin de siècle dont on sait que les frontières ne s'arrêteront pas aux nations ? « En soi » ne signifie pas pour autant homogène : on s'approprie de nouveaux matériaux et de nouveaux modèles de construction, généralement retrouvés, par ailleurs ou auparavant. Les formes de l'expression diffèrent alors - mais les principes restent les mêmes et vaudront jusqu'aux années 20, qui revendiquent, pour la musique comme pour le texte (ou la peinture), libération des académismes, plus grande motilité, lyrisme dégagé de l'emphase13 . Le caractère organique d'une pièce peut alors s'établir autant dans la densité des moyens et le chiffrage des formes, que dans la déconstruction des cadres et la violence qui leur est faite : il vise, quoi qu'il en soit, l'appropriation, puis la maîtrise des matériaux et des modèles de construction – sera-ce, à la fin de la période, l'acquis de la musique dodécaphonique, ou bien celui de la peinture, que la subjectivité même de l'artiste parvienne à s'en abstraire ?

Ces matériaux et ces modèles, ils sont, dès la fin du XIXe siècle, de plus en plus loin de fusionner en une totalité : explicitement reconnus par l'artiste comme différents des moyens dont il usait jusqu'ici – de fait le feuilletage, le délitement, l'obscurité des rapports qu'ils entretiennent à sa subjectivité propre n'en garantissent plus l'unité –, ils s'articulent avec ces derniers… Souvent issus de traditions plus anciennes, ils s'adaptent aussi de pratiques réputées exotiques ou primitives, où les hiérarchies du rapport entre les arts – et pour cause – ne sont pas les mêmes. Conçue comme hétérogène à celui qui en use, la relation des arts s'éprouve ainsi davantage dans la dissémination des paramètres de l'expression et la reconnaissance de leur synthèse ou conjonction nécessaire, que dans leur fusion et/ou la métaphorisation de ce par quoi ils feraient totalité dans un même ordre – peut-être encore imaginé comme idéal – de la perception14 .

S'articulent aussi autrement les pratiques – souvent conjointes, parfois collectives – d'artistes, musiciens et poètes qui travaillent désormais chacun à la pureté de son art. Certes, le front commun sous lequel ceux-ci se rangent dans la

modernité s'établit au-delà des frontières nationales, et en dehors des contraintes disciplinaires : les formes de sociabilité entre artistes et poètes, entre littéraires et musiciens, de la fin du XIXe à la Première Guerre mondiale, mettent, dans chacun des deux pays qui nous intéressent ici, ceux-ci au contact les uns des autres – dans les cafés, la Bohème, les groupes, les cabarets. Leurs collaborations les rassemblent dans des productions qu'ils s'efforcent de concevoir ensemble, et où la poésie le dispute à la musique, comme la danse à la peinture ou aux parfums. C'est que leur identique volonté de renouveau met au ban de l'académisme bourgeois ceux que leur condition partagée d'artistes méconnus contraint par ailleurs aux œuvres collectives : la succession des schismes et des formes de sécession les conduira à de rapides reconfigurations transfrontalières, que le comparatiste peut suivre, de Paris à Vienne, Berlin, Zürich ou Odessa. Les échanges en sortent renforcés, entre les créateurs, entre leurs productions singulières, entre les discours qui les accompagnent. Et les contacts qu'impliquent ces courants servent la constitution de structures militantes, qui s'attachent à la production des œuvres contemporaines. Théâtre de l'œuvre, Société d'exécutions musicales privées : ces structures participent à l'élaboration et à la diffusion en revues des discours théoriques et critiques, lesquels s'étaient à leur tour des choix de poèmes, textes, décors, musiques qu'on va puiser au fonds commun de la nouveauté, pour affirmer à la fois singularité et différence. Les effets d'exclusion peuvent ainsi se transformer en mouvements, en écoles : ils facilitent en tous cas la translation des discours critiques d'un champ vers l'autre, les échanges et collaborations aussi bien nationales que transnationales, la conversion des systèmes et la confrontation des paramètres[15] .

Mais l'intermédiation s'éprouve et change aussi de régime, semble-t-il, dans ces mouvements qui la revendiquent, et où la singularité artistique invente et mesure, à l'aune du collectif comme du dissemblable, les moyens renouvelés de son expression propre, qui s'extériorise et s'abstrait. La singularité des œuvres qui naissent de ces mouvements collectifs surgit dans un espace où s'interroge, se dit, s'expérimente l'interaction des différents arts : s'y recompose et s'y articule, je crois autrement, le rapport qu'entretiennent le poétique au musical, le textuel au sonore, l'imaginaire de la littérature à celui de l'art des sons.

On peut alors, en tant que comparatiste, choisir d'étudier les relations entre les arts en partant des tensions entre les mouvements et courants où celles-ci se donnent plus spécifiquement à observer. Dans l'analyse de ces mouvements mêmes, les rapports entre texte et musique se modifient de ce que les multiples collaborations entre gens de théâtre, poètes, peintres et musiciens, servent les interrogations spécifiques de chacun des arts convoqués, dans l'ordre de la représentation comme dans ceux de la perception. Dans leurs pratiques collectives, on l'a dit, la conjonction effective du poétique, du pictural et du musical conduit auteurs, compositeurs, et peintres de l'idéal d'une fusion des différents arts à la réinvention des formes propres à chacun d'eux[16] : l'exemple est bien connu, du *Blaue Reiter*, et de ce qu'il offre à Kandinsky comme à Schoenberg de théorisation possible des nouveaux moyens par lesquels l'un comme l'autre repensent et mettent finalement en œuvre les fondements de leurs disciplines respectives.Les thématiques similaires, les « problématiques » semblables rencontrées chez musiciens et poètes – mais aussi les tensions qui passent au sein de chaque œuvre intermédiale et en font la singularité – conduisent alors à concevoir les relations entre les arts autant sous le régime, synthétique, de l'organicité que sous celui, analytique, de la dissémination. Sujet, objet, expression, représentation, auteur ni public n'en sortiront évidemment indemnes.

L'époque reste, bien sûr, marquée par l'usage de thématiques récurrentes, communes à l'ensemble des arts où le neuf se manifeste. La tension entre la Nature, comme lieu de la liberté originelle, et la Ville, comme lieu de modernité et de

décadence, où se donne par essence à lire la difficulté de l'artiste à être au monde et l'éclatement de subjectivités dissociées, caractérise bien des œuvres européennes du début du XIXe siècle jusqu'au Dadaïsme : elle trouvera à se dire aussi bien dans le champ de la musique que dans celui de la littérature. Mais elle se nourrit aussi des tensions qui portent, formellement, sur les moyens dont usent les artistes : tensions entre l'original et l'originel, le renouveau et la déconstruction ; tensions entre l'organicité de l'œuvre et la diffraction des matériaux qui la composent – et qui accroît la nécessité de la synthèse, mais rend aussi possible l'éclatement ; tensions entre l'abstraction de l'idée et la concrétude du matériau, la densité et le dépouillement, la simplicité et l'ornement, la spatialité de l'œuvre et sa temporalité.

Ces tensions – et l'étude de leurs récurrences – permettent au comparatiste de faire le lien d'une époque et d'une aire culturelle à l'autre : durant la période qui nous concerne, elles offrent à chacun des arts d'affirmer davantage ce qu'il est, dans la différenciation consentie de ce qu'il n'est pas, mais dont il use. Elles ne passent donc pas seulement entre les pièces que l'on étudie – ou bien à quelque endroit situé à mi-chemin du discours et de la pratique, d'un art *ou* de l'autre : elles se négocient *au sein de* chacune des œuvres, dans le rapport qu'y entretiennent les paramètres textuels, musicaux, picturaux, en interaction dans une même écriture. Celle-ci modifie de ce fait la relation qu'elle construit à son auteur autant qu'à son public, et porte à son tour l'inquiétude au cœur de l'objet et de son aptitude à l'expressivité, au coeur du sujet et de sa faculté de représentation. L'analyse micro-critique des spécificités de chacun des arts impliqués dans les œuvres intermédiales permet ainsi d'en apprécier le processus en synchronie. Mais elle offre aussi de ressaisir ces dernières de manière diachronique, donc d'en penser l'histoire, voire la géographie.

B. … par une micro-critique comparatiste des articulations intermédiales

L'indication des analyses, à grain fin, que l'on peut faire des relations entre le texte poétique et la composition qui s'en saisit dans quatre pièces lyriques choisies sur cette période « charnière » montreront pour finir combien poser à l'œuvre la question de l'articulation de ses structures littéraires avec ses structures musicales ouvre à l'inscription de cette dernière dans une continuité dont elle se libère. Par son regard transnational, le comparatiste qui travaille sur l'intermédialité est ainsi conduit à réarticuler, dans une perspective plus *générale*, la territorialité des formes et des histoires de la littérature, des arts et des idées, de la langue et des sons.

Rapports littéraires du sens aux sons et à l'espace dévolus aux jeux du signifié et du signifiant ; rapports musicaux de la concrétude du matériau sonore à la discursivité de la ligne mélodique, à l'architectonique des formes et des timbres et à leurs qualités auditives ; rapports picturaux du dessin à la couleur, et du blanc au plein et au cadre : c'est en travaillant sur la conjonction de ces moyens, au sein d'études micro-critiques des relations intermédiales dans chacune des œuvres concernées, qu'on pourra mettre en rapport ces dernières avec les œuvres dont elles sont nées ou qui en naissent, et avec celles qui se côtoient à une même période en plusieurs aires géographiques distinctes. C'est ainsi qu'on éprouvera, comparativement, la qualité propre et la singularité de chaque création, en même temps qu'on pourra restaurer ou renouveler l'image de leur productivité, à l'égard de l'histoire des formes et de leurs translations, comme à l'échelle des individus et de leurs relations.

L'appropriation des moyens d'autrui apparaît d'abord, pour chacune des œuvres que l'on analyse, comme l'une des conditions de l'expression de soi. De *La Mort des amants*, composé en 1887 à *Harmonie du Soir*, composé en 1889, se

renforce l'autonomisation du discours musical debussyste à l'égard de Wagner. Le compositeur français semblait pourtant bien s'être approprié le modèle imaginaire de représentation de l'Idée qu'offre à la musique chez le Maître de Bayreuth le rapport intrinsèque de commentaire qu'elle entretient au texte. Quelque chose de soi, pourtant, se dit et s'invente dans les pièces mentionnées et la transmutation lente qu'elles accomplissent, des éléments wagnériens en un style propre du compositeur français. L'articulation du discours musical avec la concrétude sonore du poème s'y épure en une structure sous-jacente, autonome, non concurrente à celles du texte : s'oppose à l'architecture construite pour l'accompagnement de celui-ci la discursivité, rompue harmoniquement, des passages où l'intérêt se trouve soudain déporté de la voix vers le piano ; la voix qui portait le texte, place alors au mieux ses syllabes sur le commentaire dévolu à l'instrument, qui prend ponctuellement figure - libre - de discours en soi. Notons que cette nouvelle conjonctionse donne à apprécier en diachronie autant qu'en synchronie. La structure sonore du poème baudelairien s'inscrivait dans l'ordre de la langue (sonorités, rythmes), et dans celui de la représentation (structure, espace – où se joue de nouveau la représentation de la langue même). L'articulation du discours musical avec les formes du poème, le trouble qu'y fait naître la composition sonore sur le fonds et les continuités de la langue même, ne renvoient pas seulement au caractère symboliste de la lecture/récriture que produit Debussy des pièces choisies des *Fleurs du Mal* : ils nous offrent aussi le moyen de suivre l'évolution que les rapports du son au(x) sens connaissent, dans le passage, de France en Allemagne, du symbolisme à l'expressionnisme, de la fin du XIXe siècle aux années 20, - et des premières aux dernières pièces de Webern, par exemple.

L'opus 2 de ce dernier, *Entflieht auf leichten Kähnen*, est une barcarolle, pas si éloignée des poèmes de Baudelaire/Debussy dans le rapport au texte que construit une structure musicale en miroir brisé de celui-ci. Webern préserve, dans la structure du texte, la continuité du déroulement syntaxique du poème initial, mais accentue les effets prosodiques et rythmiques de la structure poétique, en les dédoublant par le canon dont est faite sa composition : sous l'invitation au voyage qui ouvre cette dernière, nous voici engagés à entendre l'invitation au silence – en même temps qu'à la mélancolie et au deuil -, sur laquelle s'achève le poème de George, et que la musique accompagne désormais d'un bel accord final.

Par rapport à cet opus, *Ein Winterabend*, *pièce* de l'opus 13, composée par le même Webern entre 1914 et 1918, constitue bien toujours – en tant que Lied – une structure d'accompagnement du texte. L'unité y tient encore, dans l'espace dévolu par la musique à la représentation du littéraire, par ce « tableau » que le poème est, mais surtout parce que les instruments qui accompagnent la voix suivent au plus près la continuité mélodique qu'elle leur propose. Elle se trouble cependant peu à peu, notamment du fait que cette voix, elle-même traitée comme timbre – et à ce titre, un instrument parmi les autres -, s'insère aussi dans la diffraction de ces derniers, laquelle assure finalement autant la discursivité du déroulement du texte, qu'elle met celle-ci en cause.

C'est cette diffraction, enfin, qui me semble l'emporter à l'écoute de l'opus 19, produit en 1926 à partir du poème déjà évoqué de Goethe : le modèle assurant l'unité n'y est plus celui du sens littéraire, que la structure musicale s'emploie délibérément à déconstruire, par la dissémination dans le jeu des timbres, des hauteurs, des rythmes et des durées – nouveau témoignage s'il en était besoin de ce que l'écriture de la Seconde Ecole de Vienne doit à l'aliénation bien plus ancienne des *parole alla musica.* Ce qui s'y joue, pourtant, n'a pas tant à voir avec l'expressivité codifiée des *Arie* virtuoses, qu'avec les modèles renouvelés d'une affectivité retrouvée de la vie des formes « en soi ». Si quelque chose y est transposé du texte de Goethe, c'est peut-être alors plutôt cette « joie » à laquelle celui-ci en appelle métaphoriquement, et dont Webern rajeunit le modèle par la structure sonore qu'il crée, fondée sur le mouvement jouissif d'une conjonction entre le

retour à l'ancien et la plus extrême modernité, dans l'éclatement du texte comme matière sonore pure de l'écriture musicale.

***

(petite) Coda : où l'on finit au singulier – de la Littérature

À partir de ces quelques exemples, pris sur le fonds commun de la période, on espère avoir pu indiquer qu'une micro-critique intermédiale du traitement musical du texte – et des modèles qu'il induit ou dont il use – prend acte de la singularité des articulations qui se décident au cœur de l'œuvre même : c'est la capacité qu'aura le comparatiste à inscrire cette singularité dans une histoire plus générale - des phénomènes littéraires et interartistiques – qui fonde la légitimité spécifique de sa lecture, laquelle s'en trouve par là-même renforcée.

Dans ce moment où elles s'inventent en Europe, les pièces musicales que nous avons évoquées s'attachent à défricher – aux côtés du poème symphonique dont l'autonomie à l'égard du champ littéraire lui est donnée par nature, et de l'opéra où la conjonction des arts du spectacle et de l'art sonore figure au cahier des charges de la *représentation* même – selon quelles modalités peuvent se réarticuler les structures textuelles et sonores d'une écriture.

Ceci n'est cependant pas sans importance pour la Littérature, surtout si elle a à se faire comparée : rouvrir dans le poème par le son – et par la voix qui l'articule – un espace d'affectivité propre à la langue libérée du sens, et un espace de réflexivité où la fonction de représentation de cette même langue s'éprouve dans le jeu des sons avec les lignes, les couleurs, les rythmes *et le silence*, apparaît, dans l'Europe du XIXe au XXe siècle comme un acte dont les peintres, les littérateurs, les musiciens – peut-être les critiques eux-mêmes – n'auront pas sitôt fini d'expérimenter la nouveauté.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Texte et musique, études intermédiales AUZOLLE Cédric (éd), *Le comparatisme : enjeux et méthodes,* Paris, Université Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, « Conférences et Séminaires », n° 23, 2006 BACKES Jean-Louis, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, PUF, 1994 BACKES, Jean-Louis, COSTE, Claude, PISTONE, Danièle (éd.), *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Strasbourg, P.U.Strasbourg, 2001 BERNHART, Walter, SCHER Steven P., WOLF, Werner (ed.), *Word and music studies: Defining the field*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1999. BAYLE, Laurent, SZENDY, Peter (dir.), « Musique:Texte », *Les Cahiers de l'IRCAM*, Paris, IRCAM, n°6, 1994 BRUNEL, Pierre, *Les arpèges composés, Musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1997 CELIS, Raphaël (dir.), *Littérature et musique*, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis, 1982 CLAUDON, Francis, *La musique des romantiques*, Paris, PUF, 1992*CLAUDON, Francis (dir.),* « Littérature et musique », *Revue de littérature comparée*, Paris, n° 3, 1987 COSTE, Claude, *Les Malheurs d'Orphée : littérature et musique au XXe siècle*, Paris, L'Improviste, 2003 CUPERS, Jean-Louis, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*, Bruxelles, FUSL, 1988 CUPERS, Jean-Louis, WEISSTEIN, Ulrich (ed.), *Musico-poetics in perspective: C.S.Brown in memoriam*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 2000 DETHURENS, Pascal (dir.), *Musique et littérature au XXe siècle*, Strasbourg, P. U. Strasbourg, 1998 DIDIER, Béatrice, *La musique des Lumières*, Paris, PUF, 1985 DOUMET, Christian, *L'île joyeuse. Sept approches de la singularité musicale*, Saint-Denis, PUV., 1997 DUMOULIE, Camille (dir.), *Fascinations musicales : musique,*

littérature et philosophie, Paris, Desjonquères, 2006 ERHARDT, Damien (dir.), *Médiation et relations interculturelles dans l'espace européen. Culture, histoire, musique*, Actes du colloque des 2-4 nov.2006, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, à paraître en 2008 ESCAL, Françoise, *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990 FAIVRE DUPAIGRE, Anne, *Poètes musiciens : Cendrars, Mandelstam, Pasternak*, Rennes, PUR, 2006 FINCK, Michèle, *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei »*, Paris, Champion, 2004 Fraser, Marie, Lamoureux, Johanne (dir.), « Mélancolie entre les arts », *Protée*, Montréal, PUQ, vol. 28, N° 3, 2000/2001 GRABOCZ, Marta (dir.), *Les Modèles dans l'art*,Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997 GRUBER, Klemens, « The staging of writing: intermediality and the avant-garde », *Intermediality in theatre and performance*, Freda Chappel, Chiel Kattenbelt (ed.), Amsterdam, Atlanta, Rodopi 2006, 32007 GUYOBA, François, « Intermédialité », *DITL,* J.-M.GRASSIN (dir.), *http://www.ditl.info/arttest/art14847.php* Helbig, Jörg (dir.), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, Schmidt Verlag, 1998 LECLER, Eric, *L'opéra symboliste*, Paris, L'Harmattan, 2007 LOCATELLI, Aude, *La lyre, la plume et le temps*, Tübingen, Niemeyer, 1998. LOCATELLI, Aude, *Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2001. MÜLLER, Jürgen Ernest, *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster, Nodus, 1996 MOSER, Walter, « L'interartialité, une contribution à l'archéologie de l'intermédialité », *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Marion Froger, Jürgen E.Müller (dir.), Münster, Nodus, 2007 NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987 NICOLAS, François, KALTENECKER, Martin (éd), *Penser l'œuvre musicale au XX° siècle : avec, sans ou contre l'Histoire ?*, Paris, Cdmc, 2006 PICARD, Timothée, *L'art total : Grandeur et misère d'une utopie*, Rennes, PUR, 2006 PICARD, Timothée, *Wagner, une question européenne*, Rennes, PUR, 2006 PIETTE, Isabelle, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique, Namur,* P. U. Namur, 1987 RALLO, Elisabeth, *Opéra, passions,* Paris, Presses universitaires de France, 2001 REIBEL, Emmanuel (dir.), *Les relations texte-musique. Prospective et exemples de recherches.* Rencontre interartistique du 19 mars 2007, Paris, Observatoire Musical Français, n° 36, 2008 REIBEL, Emmanuel, GOUIFFÈS, Anne-Marie (éd.), *Esthétique de la réception musicale,* Rencontres interartistiques 2005, Paris, Observatoire Musical Français, n°32, 2007 RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972 SCHER, Steven P. (éd.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, Schmidt Verlag, 1984*Transpositions*, Actes du Colloque de la SFLGC, Toulouse, Université du Mirail , série A, tome 38, 1986 SANTURENNE, Thierry, *L'Opéra dans la fiction narrative française de 1850 à 1914,* Lille, L'Harmattan, 2003 Zidaric, Walter (dir.), *Interculturalité, intertextualité : les livrets d'opéra,* vol.I et II, CRINI, Nantes, Presses universitaires, 2003 et 2005

Approches historiques et critiques des avant-gardes et de la modernité Anz, Thomas, Stark, Michael (éd.), *Die Modernität des Expressionismus,* Stuttgart, Metzler, 1994. Asholt, Wolfgang, FÄHNDERS, Walter (ed.), *Der Blick vom Wolkenkratzer, Avantgarde, Avantgarde Kritik, Avantgarde Forschung,* Amsterdam, Rodopi, 2000 Bablet, Denis, Jacquot, Jean (éd.), *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, Paris, CNRS, 1971. BERG, Christian, DURIEUX, Frank, LERNOUT, Gert (ed.), *The Turn of the century : Modernism and modernity in Literature and the Arts*, Berlin, New-York, De Gruyter, 1995. Bollenbeck, Georg, *Tradition, Avantgarde, Reaktion: Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880-1945*, Frankfurt, S.Fischer, 1999. Brion-Guerry, Liliane (éd.), *L'Année 1913*, Paris, Klincksieck, 1971. Cardini, Karine, Contarini, Silvia (éd.), *Le futurisme et les avant-gardes littéraires et artistiques au début du XXe siècle,* Nantes, CRINI, 2003.*Fähnders, Walter, Avantgarde und Moderne, 1890-1933, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1998.* GodÉ, Maurice, HAAG, Ingrid, LE RIDER, Jacques (ed.), *Wien-Berlin : deux sites de la modernité*, Montpellier, Presses Universitaires de l'UPV, Cahiers d'études germaniques, 1993. Krzywkowski, Isabelle, MILLOT, Cécile (éd.), *Expressionnisme(s) et avant-gardes européennes*, Paris, L'Improviste, 2007. Léonard-Roques, Véronique, Valtat, Jean-Christophe (éd.), *Les mythes des avant-gardes,* Clermont-Ferrand, PU Blaise-Pascal, 2003.

PIECHOTTA, Hans-Joachim (ed.), *Die literarische Moderne in Europa,* Opladen, Westdeutscher Verlag, 1994. Richard, Lionel (éd.), *L'Expressionnisme allemand, Obliques*, n°6-7, 1976. Scheunemann, Dietrich (ed.), *European avant-garde: new perspectives*, Amsterdam, Rodopi, 2000. Weisgerber, Jean, *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle,* Budapest, Akad. Kiado, 1984.

Anthologies, textes, correspondances, manifestes ALBERÀ, Philippe (ed.), *Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky: correspondances, textes,* Genève, Contrechamps, 1995 ANGER, Violaine, NOLDUS, Jan-Willem (ed.), *Le Sens de la musique,* Vol.I et II, Rue d'Ulm, Aesthetica, 2005 Asholt, Wolfgang, FÄHNDERS, Walter (ed.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avant-garde (1909-1938)*, Stuttgart, 1995 BUSONI, Ferruccio, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst,* Trieste, 1907, [édition augmentée: Leipzig, 1916]. Partiellement repris et traduit dans: Ferruccio Busoni, *L'Esthétique musicale*, P.Michel (éd.), Paris, 1990. BUSONI, Ferruccio, *Über die Möglichkeiten der Oper und über die Partitur des* Doktor Faust, Wiesbaden, 1926. Trad.(extraits) et commentaire dans Marjorie Berthomier, "De l'homogénéité de l'opéra ? Le *Doktor Faust* de Busoni, et sa préface", *Figures de l'hétérogène,* M.Collomb (éd.), Montpellier, Université Paul-Valéry, 1998*Europas neue Kunst und Dichtung,* Berlin, Rowohlt, 1920. Pörtner, Paul, *Literatur-Revolution 1910-1925*, Darmstadt, Luchterhand, 1960.

Notes

NOTES

[1]
E.Rallo-Ditche, « Littérature et musique », *La Recherche en Littérature Générale et Comparée en France*, Société Française de Littérature Générale et Comparée, Presses Universitaires de Valenciennes 2007, pp.103-108.

[2]
J'ai choisi ici de préférer le terme d'intermédialité à celui d'interartialité – afin de préserver, dans les réflexions qui mettent en relation les arts et pensent leurs interactions, la plus large possibilité conceptuelle pour le lecteur, d'une part, de tenir compte de la diversité des média qui entrent en chacun d'eux et d'autre part, de ne pas circonscrire l'analyse aux seuls objets constitués par la tradition occidentale. Sur ces deux termes, voir notamment l'introduction de Walter Moser (« L'interartialité, une contribution à l'archéologie de l'intermédialité ») et la conclusion de Philippe Marion au colloque « Histoire et géographie d'un concept. L'intermédialité entre les savoirs », Université de Montréal, CRI, 1-3oct.2003.

[3]
Voir par ex. à ce sujet *Mozart und Da Ponte: Chronik einer Begegnung*, Richard Bletschacher, Residenz, 2004.

[4]
Cf. Elke Lang-Becker, « Aspekten der Debussy-Rezeption in Deutschland zu Lebzeiten des Komponisten », Cahiers Debussy, N°8, 1984. C'est sous la direction de Ferruccio Busoni qu'aura lieu à Berlin la création allemande du *Prélude* en 1903.

[5]
Voir à ce sujet les échanges entre Schoenberg et Busoni de l'année 1909 et les discussions autour de « l'Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale » de Busoni, puis de la « Nouvelle esthétique » de Hans Pfitzner (resp. 1907 et 1916, et 1920).

[6]
Voir par ex. à ce sujet F.Lesure, *Claude Debussy avant Pelléas, ou les années symbolistes*, Paris, Klincksieck, 1992.

[7]
Voir par exemple la diatribe belliciste que publie Pfitzner en 1914 contre « D'Annunzio, Verhaeren, Hoedler, Shaw, Maeterlinck, Dalcroze, et caetera (…) vous autres porcs, que l'Allemagne engraisse » (*Süddeutsche Monatshefte*, Jhg 1914-1915, Bd 12/1).

[8]
Cf. Barbara Meister, *Ninenteenth-Century French Song: Fauré, Chausson, Duparc, Debussy*, Bloomington, IUP, 1980.

[9]
Laurijean Reinhardt, « Anton Webern's *Zwei Lieder für gemischten Chor* », Moldenhauer Archives at the Library of congress, s.d.

[10]
A.Berg, « Le Problème de l'opéra », trad. par H.Pousseur dans A.Berg, *Écrits,* Paris, Bourgois, 1985, pp. 108-109. Sur l'analyse des processus de transposition et les affirmations dont les accompagnent quelques grands musiciens de la modernité, je me permets de renvoyer à mon travail de thèse : « Du théâtre à l'opéra : composition dramatique et écriture musicale au début du XXe siècle », sous la dir. de Michel Collomb, Montpellier 3, 1999.

[11]
Voir par exemple *Expressionnisme(s) et avant-gardes*, sour la dir. d'Isabelle Krzywkowski et Cécile Millot, Paris, L'improviste, 2007 ou les travaux, non publiés, du séminaire dirigé par Emmanuel Reibel et Béatrice Didier à l'ENS en 2006, et dans le cadre duquel j'avais dessiné les linéaments de la réflexion présente.

[12]
Voir par ex. à ce sujet F.Claudon, *La musique des romantiques*, Paris, PUF, 1992, ou G.Bordry, « La musique est un texte : histoire, typologie, et fonctions de la description littéraire de la musique, en particulier dans l'oeuvre d'Hector Berlioz (1803-1869) », thèse dirigée par Philippe Hamon, Université Paris 3, 2005.

[13]
Cf. La lettre d'août 1909 de Schoenberg à Busoni, traduite par Philippe Alberra dans la *Correspondance* des deux auteurs, Contrechamps, Genève, 1995, pp.35-36.

[14]
Voir par ex. Célestin Deliège, « Le duel de l'image et du concept : essai sur la modernité musicale« , *CIREM* 30/31, Rouen, 1994, pp.7-35.

[15]
Voir par exemple sur ce point la conférence sur *La Main heureuse*, tenue en 1928 par Schoenberg à Breslau, reprise et traduite par Philippe Alberra dans son édition, dèjà citée, de la *Correspondance Schoenberg-Busoni*, pp.205-208.

[16]
Ibid. p.205.

POUR CITER CET ARTICLE

Marjorie Berthomier, "Texte et musique - où comparer, c'est articuler", *Bibliothèque comparatiste,* n. 6, 2010, URL : https://sflgc.org/bibliotheque/berthomier-marjorie-texte-et-musique-ou-comparer-cest-articuler/, page consultée le 07 Décembre 2025.