MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Le modèle musical en littérature : apories et pouvoirs de la critique ; examen des points de fuite (Gabriele d'Annunzio, Thomas Mann)

Marie-Françoise Hamard

10.58048/2263-7664/569

Littérature comparée et Esthétique(s)

Nous avons souhaité mettre en valeur quelques aspects de la pratique littéraire qui emprunte à la musique ses modèles. Dans le cas d'écrivains non-musicologues, sinon non-musiciens, la démarche critique rencontre des difficultés de méthode particulières. Comment gloser de façon non impressionniste, dans leurs textes, le recours systématique à la métaphore par exemple, ou à des fonctions expressives qui sont autant de procédures de contournement? Si l'on ne peut superposer d'évidence un texte et une partition, comment s'approcher au moins d'une parole juste, qui rende compte de l'effort consenti par les auteurs, prenne la mesure de leurs « réussites », au regard de leurs ambitions? Notre examen porte sur des corpus suffisamment significatifs, constitué d'œuvres célèbres de Thomas Mann et de Gabriele d'Annunzio, en l'occurrence *La Mort à Venise (Der Tod in Venedig)* et *Le Feu (Il Fuoco)*.

Dans la littérature qui pose la musique à l'horizon de sa démarche, le critique peut dégager des systèmes d'analogies, qui rapportent le texte à une partition idéale ; il peut mettre en valeur une stratégie mimétique, qui conçoit la musique comme un modèle scriptural et proposer des tableaux de concordance, fondés sur des relevés descriptifs, qui montrent comment la page ressemble au livret, à la partition *a fortiori*, sans s'y réduire.

Il peut aussi choisir d'évaluer l'écriture comme la dépositaire d'une référence évoquée *in absentia* : celle de la composition. Et insister sur cette absence, c'est-à-dire prendre conscience d'une nostalgie.

De cette tension, stimulante et décevante, de la littérature vers un art autre, il s'agit là de prendre la mesure, en s'appliquant à repérer une thématique et une mise en forme : celles de l'échec des entreprises héroïques prévu par les auteurs.

Ces manoeuvres constitueraient la musique comme une catégorie du Sublime (au sens d'une catégorie qui « échappe »), valorisant non seulement *in fine*, mais d'emblée, l'art des mots, comme celui de signes sensibles, possiblement musicalisés, jamais musicaux.

La discipline, aimée et étrangère, serait ainsi enviée, célébrée *et* tenue à distance ; elle se reflèterait dans les œuvres comme dans un beau miroir aux alouettes.

Sans céder aux voies, ou probables impasses, du discours métaphorique, le critique, dans ce contexte, peut observer minutieusement le jeu des forces en présence, au sein du propos littéraire, qui bascule: commence par la musique – intentionnalité poïétique – vite dénoncée, et, tournant en boucle sur lui-même, finit par la littérature – offertoire esthésique, ou de réception, suivant la terminologie désormais courante de Jean Molino.

Deux célèbres exemples viendraient à l'appui de notre réflexion : ceux de Thomas Mann et de Gabriele d'Annunzio, pour la commodité méthodologique qu'ils nous offrent. Ecrivains contemporains non-musicologues, ils ont tous deux conçu ou rêvé leurs œuvres comme les équivalents d'une musique pure.

Initié à la technique (cas de Mann), mélomane averti (cas de d'Annunzio), ces créateurs nous démontrent exemplairement, à travers des rédactions communément liées au motif vénitien, que, si leur texte peut s'approcher d'une partition désirée, la musique restera convoquée selon un mode spéculatif bien plus que véritablement pragmatique.

Une tentation musicale très forte est avouée, avérée, qui laisse percevoir une tension violente, productrice de marqueurs textuels spécifiques, sans prétendre commettre une réalisation digne d'un *opus* musical.

La littérature, mue par une volonté « cantatrice », se berce d'illusions, qu'elle enregistre et dénonce sciemment. Elle s'engage dans un trajet qui lui confère un charme supplémentaire (écho d'un *carmen*), puis se revendique, dépitée et glorieuse, actrice consciente d'une cause perdue, telle qu'en elle-même enfin elle ne se change pas.

Rendue à ses conditions d'existence, elle délivre l'hommage dû à une rivale, qu'elle n'a voulu, ou su envisager, au fond, que comme un modèle inaccessible.

Son aspiration initiale, convertie en une prose étrange, musicalisée, par goût et par défaut, laisse *entendre* un bilan, une voix douce-amère.

Nous voudrions montrer que ce bilan est en l'occurrence quasiment prospectif : qu'il se pose avant la facture de l'oeuvre, comme un acte tragique, qu'il se fonde sur une organisation stratégique des structures romanesques.

Les deux livres que nous observons à tous ces égards, respectivement publiés en 1900 et en 1912, *Le Feu (Il Fuoco)* et *La Mort à Venise (der Tod in Venedig)*, mettent en scène deux protagonistes, porte-parole de leurs auteurs[1] : préalablement à toute intrigue dévoilée, ils se trouvent habités d'un démon –ou *daimon*: obsession de la musique.

Ecrivains, ces personnages s'imaginent d'abord renouveler leur production littéraire par une émotion, un enthousiasme de « nature » musicale. Ils se leurrent. Ils l'apprendront à leurs dépens. Leurs créateurs, instances auctoriales omniscientes, d'expérience, avant eux le savent.

Au long d'un parcours complexe, qui mêle le registre d'un lyrisme entendu comme une forme-sens, et celui d'une ironie subreptice, née du décalage créé entre auteur concerné et personnage manipulé, nous est livrée une démonstration subtile, que nous pouvons méthodiquement traquer.

Un dispositif romanesque de la « défaite » devient, dans ces cas de figures, assez aisément repérable.

Remarquons les effets titulaires d'abord : effets d'annonce dysphoriques.

La Mort à Venise signale une fin, constitue l'argument de la nouvelle comme celui d'une tragédie. C'est la chronique d'une disparition annoncée, l'agonie projetée, la dissolution

prévue d'un protagoniste.

Le Feu, roman placé par son exergue sous le patronage d'Héraclite[2], s'octroie le blason d'un élément qui se renouvelle en mourant, tel un phénix, mais au prix d'une opération délicate: le héros dannunzien n'aura pas l'habileté nécessaire pour faire revivre le feu, lorsqu'il se consume.

Les sous-titres contradictoires dégagent une structure binaire révélatrice, de la construction du roman comme une machine destinée à montrer l'impuissance de son personnage principal : si la première partie s'intitule *l'Epiphanie du Feu (l'Epifania del Fuoco)*, la seconde est baptisée *l'Empire du Silence (l'Impero del Silenzio)*.

Aux effets titulaires se joignent ceux de l'onomastique. Les héros romanesques sont dotés de patronymes ambigus.

Aschenbach, le héros de *Mort à Venise*, réunit dans son nom deux données inconciliables, signes d'une alchimie impossible : le feu (*Aschen* : les cendres, ou résidus d'un feu) et l'eau (*Bach* : le ruisseau). Quant à son prénom, Gustav, il fait de lui en somme la moitié d'un Mahler (on sait que Thomas Mann avait sur son bureau la photographie du compositeur autrichien, récemment rencontré à Munich, et décédé, lorsqu'il entreprit la composition de sa nouvelle).

Stelio, le protagoniste du *Feu*, comme son prénom l'indique est « étoilé », lui, avant la réalisation orphique, ou opéra qu'il rêve de composer. Jeune et avide de réussite, il est trop pressé, comme l'indique son nom, là encore symbolique : Effrena.

Titres, patronymes, décor : sujets d'une destinée contraire, mal nommés, ces doubles fictifs de Mann et de d'Annunzio sont placés par leurs pères dans un espace hautement dangereux, relativement à leur commune vocation musico-littéraire.

Venise, la cité des amours, qui traditionnellement offre des prétextes de détournements *vénusiens* aux êtres mus à l'origine par une exigence de travail, leur tend, par ses eaux stygiennes, un miroir.

Spéculaire, l'espace vénitien est une matrice de l'identité: l'artiste en devenir y reconnaît l'homme qu'il est aussi; l'image n'est pas toujours flatteuse. Aschenbach, artiste sur le

déclin, séduit par Tadzio, adolescent en fleur, erre de puits en puits, tandis que Stelio, qui a cédé à une fatale passion des sens en faisant de sa muse Fosca sa maîtresse, tourne en gondole sur la lagune, dont les canaux forment autant de bras tentaculaires prêts à l'enserrer (ville-méduse…).

Les êtres surpris par l'amour n'arrivent pas à se défaire de leurs liens affectifs pour faire une œuvre forte.

Venise, psyché, est aussi labyrinthe : motif d'élection s'il en est, pour dénoncer l'entreprise icarienne que représente l'alliance de la littérature et de la musique.

La convocation des supports mythologiques, empruntée aux *topoï* vénitiens (de Vénus au labyrinthe, aux Enfers) délivre des connotations négatives.

Le nouveau Thésée désigné cède devant l'obstacle. Il se métamorphose en Minotaure, esclave de pulsions sensuelles thanatiques. En en tombant amoureux, il dévore sa proie, ou motif possible de son œuvre. D'où les images littéraires de poursuites infernales, dans le labyrinthe vénitien.

Aschenbach, lancé à la poursuite de Tadzio dans le dédale des ruelles de Venise, guette l'adolescent, et se comporte en criminel, en s'abstenant de prévenir l'objet de sa convoîtise que le choléra infeste la ville, et que, s'il y demeure, il y risque sa vie. Stelio, embusqué, lui, dans le labyrinthe végétal de la villa des Pisani à Stra, traque Fosca, sa compagne, qui se perd et appelle à l'aide, tandis que son amant prolonge son supplice en refusant de la guider, la laissant errer comme la victime d'une geôle, qui provoque en elle une angoisse mortifère.

Aux divers éléments empruntés à la mythologie grecque, et traditionnellement affectés au motif vénitien, en littérature ou en musique (songeons à Monteverdi et à son *Lamento d'Ariane*, auquel d'Annunzio directement fait référence dans *Le Feu*), se superpose dans les deux textes un recours autre, qui convoque la modernité et suggère un pacte faustien, dont l'objet serait peut-être précisément l'alliance improbable de la littérature et de la musique, ou des catégories de l'apollinien et du dionysiaque, dans la mesure où les deux textes font référence à Nietzsche et aux analyses de sa fameuse *Naissance de la tragédie*.

En montant sur le bateau prêt à le conduire à Venise, Aschenbach est accueilli par un homme affublé d'une barbe de bouc, symbolique émissaire de Satan, qui signe pour lui, d'un tracé vulgaire –plume galvaudée de l'écrivain–, l'acte de son embarquement.

Cet embarquement est à lire comme un mauvais présage, étape vers une destinée funeste –et l'on sait d'autre part qu'en imaginant Aschenbach, Thomas Mann pensait déjà à Adrian Leverkühn, héros du roman, à bien des égards testamentaire, publié en 1947, intitulé *Le Docteur Faustus (Doktor Faustus)*.

Stelio Effrena va lui, à Venise, épier les verriers de Murano, les maîtres du feu, qui, de père en fils, se transmettent le secret de l'alchimie idéale : celle qui marie les éléments contraires, mêle l'eau et le feu, fabriquant une pâte ductile, or liquide, matière de l'œuvre-modèle ou « totale ».

Il est accompagné, pour sa visite, de celle qu'il a choisie pour être l'interprète de son opéra à venir : Foscarina, double imaginaire d'Eleonora Duse, célèbre tragédienne, amante du poète rencontrée à Venise.

Fosca et Stelio ont conclu entre eux un pacte, se sont unis au service d'une réussite, non pour une promesse de volupté, mais pour une promesse de gloire, comme le répète Stelio.

Or Stelio, contre toute parole, a fait de Fosca sa maîtresse. Cédant à leur désir charnel, les deux partenaires ont rompu l'alliance sacrée : l'œuvre est menacée. Fosca, captivée comme Stelio par l'habileté virtuose des verriers, se voit offrir par eux une coupe, hommage et *memento*: rappel de l'œuvre à faire.

En quittant l'île, marchant auprès de son amant, maladroite, oppressée, soudain elle brise la coupe : acte révélateur, et, là aussi, présage funeste.

Stelio quitte Venise sans avoir composé son opéra, et les deux romans subséquents ne sont pas écrits – qui incluaient, selon le projet dannunzien d'une trilogie, le retour des mêmes personnages, en vainqueurs[3].

De même Aschenbach, parti à Venise pour renouveler son inspiration tarie, rencontre là-bas le jeune homme qu'il admire comme un modèle d'œuvre d'art, sorte de chef-

d’oeuvre incarné, réminiscence de la statuaire grecque, avant de s’éprendre de lui, contrairement à toutes les règles qu’il se faisait jusqu’ici un devoir de suivre, pour maîtriser sa création.

En tombant amoureux, l’écrivain policé se met à délirer, au lieu de composer sous le patronage gardien d’Apollon. Le chapitre quatre de *Mort à Venise* est à cet égard symptomatique. Une sorte de discours indirect libre laisse entendre la voix décomposée du personnage, mêlant des références contradictoires, les tonalités vulgaires d’un lyrisme débridé, empreint de mauvaise foi, à de faux raisonnements, que ne justifie que le seul désir sensuel : l’auteur ainsi dénonce son personnage.

Présomptueux, les protagonistes des deux romans manquent leur pacte orphique, réconciliation d’Apollon et de Dionysos. Les Dieux ne s’entendent pas pour consacrer l’œuvre finale, pour célébrer un triomphe musico-littéraire. Le résultat des entreprises engagées nous échappe, inaudible.

Aschenbach rédige un hymne, qu’on nous désigne sans nous le faire entendre, en l’honneur du beau garçon trop aimé, puis il sombre, et n’écrira plus rien.

Stelio, qui a choisi – autre erreur – pour rival un créateur sans doute insurpassable, en l’occurrence Wagner, se promet d’honorer, et même de dépasser le Maître, mais, s’il porte, détail symbolique, à la fin du roman, le cercueil de Wagner avec ses compagnons, il n’assure pas vraiment la relève: on ne saura rien de plus, de cet opéra qu’il déclare vouloir composer, que des intentions affichées, sans suites concrètes : de livret, de partition, point.

Une ambition trop haute : *hybris*, expose ainsi à un échec, voue au silence. Sont illustrées ou dénoncées, à l’intérieur des livres, les impasses de l’alchimie musico-littéraire.

Le silence de l’œuvre s’impose. Points de fuite, dérives, lacunes : la phase finale des entreprises engagées reste en blanc, escamotée, absente – inouïe… Comme dans un Purgatoire alchimique…

Suivant une acception *poiëtique* : partant du pôle d’intentionnalité des textes, de l’examen de leur facture, on manipulerait plutôt une rhétorique binaire, on conclurait

donc à une séparation des arts : de la littérature et de la musique.

Certes des formes musicales, manifestes dans les deux romans, souvent étudiées et valorisées comme exemplaires[4], démontrent que les auteurs ont bien pris une sorte de revanche sur leurs personnages, en évoquant leurs déboires.

Divers procédés compositionnels, attestés aussi bien chez Mann que chez d'Annunzio, permettraient dans les deux cas au critique de parler légitimement de « constructivisme musical » (*eine konstruktive Musik*), pour reprendre la formule bien connue que Mann utilisa ultérieurement, à son propre sujet, dans le *Journal du Docteur Faustus,* tandis que d'Annunzio déclarait à son traducteur George Hérelle (dans une lettre de février 1900 traduite par Guy Tosi) que jamais la langue italienne n'avait révélé une plus grande aspiration à devenir lumière et musique.

Nous sommes donc invités à envisager une exégèse mitigée, à proposer une herméneutique qui, telle un Janus bifrons, honore les réalisations des personnages, jumeaux de leurs auteurs, et les crédite aussi d'un versant, d'une *dominante* négative.

La méthode engagée, repérable, se fonde sur la pratique d'une ironie, discrète ou plus manifeste, qui donne tout pouvoir aux instances auctoriales, présentes de façon omnisciente, et se communique au lecteur *via* une série de signes à décrypter.

Le créateur des personnages, qui a expérimenté avant eux l'aventure musico-littéraire, livre un témoignage (assure un compte rendu) pessimiste, dont les résonances autobiographiques sont diffusées par des procédés de mises en abyme – les personnages devenant des porte-parole de leurs auteurs, n'accédant comme eux jamais au statut de compositeurs.

La collaboration appelée de Mann avec Adorno, pour la rédaction de l'ultérieur *Doktor Faustus*, son lien direct avec Schoenberg au sujet du même livre, attesteront d'ailleurs la nécessité éprouvée de s'adjoindre un partenaire spécialiste, sur le chemin qui fait se croiser, en un carrefour névralgique, la littérature et la musique. De même, d'Annunzio en appellera à la collaboration de Debussy, pour la réalisation de son *Martyre de Saint-Sébastien*, drame musical paru en 1911.

Quant aux personnages : si le lecteur n'entend pas, et pour cause, les réalisations musicales des personnages-écrivains, il approche leurs tentatives, suggérées selon des formes apparentées aux modes musicaux : de l'ode lyrique d'Aschenbach, informulée, mais devinée, par la voie d'un discours indirect libre, au discours prononcé par Stelio au palais ducal, écho puissant de celui que d'Annunzio prononça au Liceo Marcello, conservatoire de musique, lors de son séjour vénitien.

Du point de vue de l'*esthésique*, un pôle de réception, qui correspondait à une hypothèse de départ, sinon à un pôle d'attente, est comblé.

Si le critique atteste et établit donc, par une démarche scrupuleuse, des constats d'échec, il n'en demeure pas moins sensible au charme résiduel d'une indispensable *écoute* des textes, celle-là même qui a guidé sa lecture, et favorisé son exégèse.

La musique, constituée *de facto* comme une catégorie du sublime, par son absence, brille; par la nostalgie presque consolée qu'elle inspire, elle infuse la prose romanesque, est source d'une jouissance: le plaisir auditif du lecteur.

On se surprendrait à écouter les œuvres (rendant au passage hommage aux travaux de Jean-Louis Backès sur la poésie, à ceux d'Anne Faivre-Dupaigre, à Michèle Finck et à son concept d'audiocritique[5]), comme les auteurs se sont, sans nul doute, écoutés écrire.

Le caractère lacunaire ou inachevé des entreprises romanesques, auctoriales ou héroïques, participant d'une esthétique du fragment (ironie et doute compris: je renvoie aux travaux de Frédéric Sounac sur le Witz hérité de *l'Athenaeum* de Frederic Schlegel[6]), les constituerait comme des œuvres ouvertes, tendues vers un horizon, vers une infinitude, postulée, assumée: ainsi quasi gagnée, des représentations en puissance ou en devenir.

L'œuvre finale proposée, sinon composée, comprendrait, sur un mode mimétique, ou selon une aspiration désirante quasi substitutive, une inaudible, mais non moins probable, musique des sphères: celle qui rythme le cosmos littéraire, impulse, aux œuvres qui s'y réfèrent, leur phrasé, et autorise peut-être, en parallèle, et en « communion », notre tâtonnement critique et éthique: notre démarche, sinon notre marche.

Autorisés par une perception, une intuition, le ressenti d'une émotion, difficilement analysable mais sûre, nous passerions d'un mode de lecture académique analogique à un mode prétendûment anagogique (ou analogiquement anagogique), de façon un peu confuse ou non explicite, ou encore métaphorique, mais au sens où pouvaient l'entendre Proust ou Ricoeur: une métaphore vive, une initiation, un vrai passage secret.

Le lecteur deviendrait-il, par ses sens, partenaire actif de l'auteur, l'aidant à savoir ce qu'il a écrit, ou, peut-être, en quelque sorte, en l'occurrence, composé ?

1 Je renvoie, pour un développement de ces points, à mon article : « La peur de la musique : Thomas Mann et Gabriele D'Annunzio », in *Fascinations musicales, Musique, littérature et philosophie*, sous la direction de Camille Dumoulié, éd. Desjonquères, 2006, p. 232-246.

2 La dédicace du *Feu*, « Au Temps et à l'Espérance », cite Héraclite d'Ephèse : « sans l'espérance, il est impossible de trouver l'inespéré ».

3 D'Annunzio avait prévu une suite à son roman *Le Feu*, qui aurait compris *La Victoire de l'Homme* et *Le Triomphe de la Vie*.

4 Nous pensons en particulier aux travaux de nos collègues Aude Locatelli, Pascal Dethurens, Timothée Picard, Frédéric Sounac.

5 Voir Jean-Louis Backès *Musique et Littérature, essai de poétique comparée*, PUF, 1994, Anne Faivre-Dupaigre *Poètes musiciens, Cendrars, Mandelstam, Pasternak,* PUR, 2006, Michèle Finck *Poésie et poétique du son en littérature comparée : pour une audiocritique,* Bibliothèque comparatiste,*Vox Poetica*, 2008.

6 Je renvoie à la thèse de Frédéric Sounac : *Modèle musical et composition romanesque dans la littérature française et allemande du XXème siècle: genèse et visage d'une utopie esthétique*, sous la direction de Françoise Escal, EHESS, 2003.