

Le « méloforme » : mort & transfiguration(s) d'une aporie

Isabelle Perreault



Frédéric Sounac, [*Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*](#), Paris : Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2014, 568 p., EAN 9782812430404

Pour citer cet article

Isabelle Perreault, « Le « méloforme » : mort & transfiguration(s) d'une aporie », *Acta fabula*, vol. 18, n° 4, Essais critiques, Avril 2017, URL : <https://www.fabula.org/revue/document10217.php>, article mis en ligne le 03 Avril 2017, consulté le 25 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.10217

Le « méloforme » : mort & transfiguration(s) d'une aporie

Isabelle Perreault

Dans *L'Art de l'âge moderne*¹, Jean-Marie Schaeffer constatait déjà qu'il y avait, dès le xix^e siècle, un refus de plus en plus manifeste du logocentrisme qui s'enracinerait dans la pensée romantique allemande et instaurerait un régime esthétique sous lequel nous fonctionnerions toujours. Cette hypothèse est reconduite par Frédéric Sounac (Université Toulouse-Jean Jaurès), dans *Modèle musical et composition romanesque*, qui voit dans ce que Schaeffer nomme la « théorie spéculative de l'Art » le berceau de l'idéalité musicale du roman au xx^e siècle.

En prenant appui sur ces travaux, mais aussi sur ceux de Jean-Luc Nancy et de Philippe Lacoue-Labarthe², Frédéric Sounac observe l'émergence d'un véritable « fantasme compositionnel » (p. 17) chez des écrivains et des philosophes majeurs des xix^e et xx^e siècles, et en suit l'évolution à travers diverses manifestations textuelles. L'ouvrage interroge dans cette perspective l'existence d'un paradigme musical qui conditionne la poétique romanesque, française comme allemande, par une transposition de procédés musicaux à la prose narrative et par l'action profonde d'une intellectualité musicale sur l'art de narrer. C'est dans la mouvance d'un récent regain d'intérêt pour les études musico-littéraires que s'inscrit cet opus, issu d'une thèse de doctorat soutenue à l'EHESS en 2003, et qui représente certainement une contribution essentielle dans le domaine de la littérature comparée. L'auteur met à profit une érudition remarquable, étayée par une évidente maîtrise de la langue et de la culture allemandes, pour identifier un désir d'intégration musicale formelle ou, plutôt, de « "migration" de certaines structures musicales vers le roman : migration hypothétique, métaphorique, sémiologiquement insensée, mais obstinément poursuivie. » (p. 39) Pour ce faire, il élabore, entre autres, un appareil critique adapté à l'étude des différents types d'incorporation du musical dans le genre romanesque.

En effet, les notions de *logogène*, *mélogène* et *méloforme* qu'y développe Sounac dès l'introduction, fort opératoires pour identifier les poétiques musico-littéraires, forment une terminologie efficace, qui permet d'articuler la problématique autour

¹ Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « NRF essais », 1992.

² Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978.

de trois grands axes que nous nous permettons de résumer ici. Le chercheur entend d'abord par *logogène* « le discours “positif”, descriptif, historique, philosophique, éventuellement technique, que le roman tient sur la musique » ; il appelle *mélogène* « l'opération qui tend à la production de “musique” verbale par désémantisation », voire « lorsqu'on observe dans le texte romanesque des éléments plus ou moins évidents de dénarrativisation et qu'il y a volonté de produire de la “musique” à partir d'un matériau verbal arraché à son fonctionnement ordinaire de signe » ; enfin, le *méloforme*, qui occupe essentiellement l'attention et le propos du chercheur, réfère à « une *fiction narrative idéalement musicale*, dans laquelle l'enjeu crucial est la forme [et qui], sans renoncer à rester un objet narratif, cherche à se constituer en *organon* autonome et autocritique, à atteindre une logique formelle dont le modèle est fourni par la musique instrumentale » (p. 40-41). Malgré l'intérêt qui ne fait aucun doute pour les chercheurs musico-littéraires, nous regrettons une absence de récapitulation, la définition de ces termes n'étant donnée qu'à une seule occurrence dans l'introduction de ce vaste ouvrage, de sorte qu'on en perd parfois les nuances, voire la signification, au fil de la lecture. Nous demeurons également confrontés à une zone d'ombre lorsqu'il est question du mélogène, dont l'auteur n'évalue jamais l'intégralité du spectre d'action : tantôt présentée comme une *musique verbale* dans la tradition mallarméenne, tantôt conçue comme un procédé réorganisateur du sens romanesque, et ainsi amalgamée avec le méloforme, cette notion aurait bénéficié de plus de précisions afin de mieux communiquer son action, comme ses interactions, sur la prose narrative.

« Dans le dos de Kant », & face à Beethoven

Outre cette terminologie, dont la critique ultérieure tirera sans doute profit, Frédéric Sounac énonce l'importance de la figure de Beethoven pour l'imaginaire musical, et plus généralement, pour l'esthétique. Il perçoit dans l'œuvre du compositeur allemand une incontestable « ligne de partage d'un “avant” et d'un “après” » (p. 18), en ce qu'il symbolise la rupture avec un ancien régime d'arts fondé sur la suprématie de la *mimèsis* — et, par conséquent, du verbal. Les derniers quatuors de Beethoven, qui privilégient une composition formelle plus stricte et complexe (l'adieu à la sonate beethovénien par l'intermédiaire de la *Große Fuge* est à ce titre emblématique), succèdent à la IX^e symphonie, point d'excellence de la verbalisation de la musique — Sounac parle d'une œuvre où « le musical, avec l'intervention longuement retardée du poème de Schiller, “accouche” en quelque sorte du verbal, comme s'il abdiquait finalement à signifier par ses propres moyens. » (p. 225) L'évolution de l'esthétique du compositeur, ainsi convoquée,

croise évidemment les grands moments de la philosophie occidentale, en incarnant le passage de la pensée kantienne (et hégélienne à sa suite) aux conceptions métaphysiques et esthétiques de Schopenhauer, dont Nietzsche et Adorno seront les héritiers. De surcroît, l'antique idéal d'une fusion entre langage et expressivité musicale est progressivement abandonné au profit de l'établissement d'une hiérarchie accordant à l'art de sons un régime d'exception, en raison de ses modalités d'existence présentatives (au contraire de la fonction représentative du langage).

L'importance de la figure beethovénienne dans la construction de l'imaginaire musical du roman appert être, somme toute, une intuition fort intéressante dans l'élaboration de la problématique et s'avère possiblement la contribution la plus innovante de la thèse de Sounac. L'articulation entre l'apport des œuvres de Beethoven, technique comme esthétique, mais également sa posture créatrice devenue mythique, et l'avènement d'un paradigme artistique fondé sur la musique instrumentale fait office de fil rouge qui traverse l'ensemble du volume. Le chercheur parvient ainsi à montrer comment les discours philosophiques et artistiques s'entrecroisent et s'entre-influencent : désormais érigée en tant que modèle esthétique, la musique instrumentale « pure³ », qui connaît un fulgurant essor au xix^e siècle, « permet le processus selon lequel la [pensée philosophique] spéculative et la modernité formelle du roman admettent un modèle compositionnel. » (p. 25) Autrement dit, Sounac défend l'idée que le passage au paradigme musical, coïncidant avec les dernières années d'activité compositionnelle de Beethoven, impose un changement majeur dans la conception du roman et instaure ce qu'on appelle communément la modernité romanesque. La nouvelle autorité symbolique de la musique, qui repose sur la contestation des écrits de Kant et sur la métaphysique musicale de Schopenhauer, permet une « friction électrisante » (Schlegel) entre celle-ci et la littérature, et désigne le roman vers ses fonctions narratives tout en lui ouvrant la voie vers une progressive, quoiqu'inatteignable, désémotisation⁴. S'il peut paraître ambitieux de la part de Sounac de lire la modernité romanesque à la lumière du premier Romantisme, qu'incarnent d'ailleurs la figure et le projet beethovéniens (du moins, aux yeux de la

³ Sounac entend par « musique instrumentale "pure" » celle dont parle le musicologue allemand Carl Dahlhaus dans *L'Idée de la musique absolue* (trad. Martin Kaltenecker, Genève : Contrechamps, 1997).

⁴ Nous entendons ce terme dans le sens que lui donne Émile Benveniste, qui, dans « Sémiologie de la langue », articule la langue autour des dimensions *sémiotique* et *sémantique* : le sémiotique désigne le mode de signifiante qui est propre au discours verbal, c'est-à-dire l'ordre des signes articulés dont chacun a un sens ; le sémantique concerne la production du sens engendré par un discours, dont aucune unité n'est en soi signifiante, bien que l'ensemble soit doté de signifiante. La musique appartiendrait donc, selon le linguiste, au sémantique, puisque les sons, ne renvoyant pas à une signification, ne sont pas des signes. La désémotisation du roman peut ainsi se comprendre comme une entreprise d'autonomisation du langage, d'une possibilité d'organiser librement les signes sans leur imposer de sens, de message extérieur.

postérité), il n'en demeure pas moins que la démonstration reste claire et le corpus efficacement mis en rapport avec l'action esthétique du compositeur germanique.

« Deux bouteilles à la mer » : présages de l'idéalité musicale

Frédéric Sounac amorce sa réflexion en attribuant aux écrits des premiers romantiques l'origine du modèle musical. Regroupés autour de l'*Athenaeum*, dont la composition sous forme de fragments cristallise leur idéal formel, les écrivains du cercle d'Iéna posent les jalons de ce qui deviendra le paradigme musical tel que l'entend Sounac, c'est-à-dire la volonté de s'extraire du verbal en imitant le musical. À partir de la conception autotélique de l'œuvre romantique (intitulée, dans le corps de l'ouvrage, le « Roman »), celui-ci établit une filiation entre ce projet et plusieurs romans du xx^e siècle, dans lesquels il perçoit une réappropriation des principes fondateurs de l'*organon* schlegélien : parmi plusieurs, le chercheur insiste particulièrement sur le *Witz* (terme difficilement traduisible qui évoque à la fois l'ironie et le détournement des conventions discursives), le genre subjectif-objectif que représente le Roman (c'est-à-dire qu'il procède à la fois de l'épopée antique et du dialogue socratique, de la poésie et de la philosophie) ainsi que le motif de l'arabesque. Ces composantes, d'ores et déjà examinées par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, à qui Sounac emprunte cette énumération et les définitions, créent une grille de lecture à travers laquelle sont analysés des textes fondateurs de la pensée et de la littérature modernes, en amont et (surtout) en aval du Romantisme d'Iéna. En effet, si l'on retrouve une lecture musico-littéraire du *Neveu de Rameau* de Diderot, c'est non seulement parce que ce texte aurait fortement marqué la génération de Schlegel, Novalis et leurs confrères, mais parce qu'il contiendrait en germe l'effritement de toute la pensée classique. Nous nous permettons de souligner la convaincante interprétation que fait Sounac de ce dialogue et de la place qu'il occupe au sein de l'histoire littéraire, en attirant l'attention non sur la forme socratique du texte, mais sur la dislocation de la théorie de l'imitation, dont l'œuvre diderotienne propose un exemple patent : par sa présence, la musique interrogerait la notion d'œuvre littéraire et génèrerait une faille dans le verbal menant à la déchirure de ce dernier.

Ce cas de figure, en amont de la théorie du *Roman* et du fonctionnement musical des *romans*, se double d'un second exemple, d'une seconde « bouteille à la mer » pour reprendre la métaphore employée par Sounac : le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, du polonais Jan Potocki et écrit en français, qui envisage un rapport nouveau entre temps et composition romanesque. Potocki ébauche cet étrange

roman protéiforme dans les termes d'un double-modèle : mathématique (et scientifique, plus largement) et musical. Ces deux paradigmes ont l'avantage commun d'obéir à une cohérence et une logique internes qui détournent, voire échappent au régime du *logos* ; leur intégration témoigne donc chez Potocki d'une « volonté de pallier l'empiricité insatisfaisante du verbal. » (p. 196) Sounac tire profit d'une lecture bakhtinienne du *Manuscrit* pour proposer un rapprochement entre le roman, « "expression littéraire fondamentale de l'âge moderne" » (p. 200), et le modèle musical, puisque le lexique qu'élabore Bakhtine et dont le chercheur se sert dans cette illustration se nourrit du vocabulaire musical. À cet égard, il reconduit l'hypothèse de Jean-Marie Schaeffer en postulant que la pensée bakhtinienne, lorsqu'on opère une réduction à ses trois principes fondamentaux, « consiste[rait] essentiellement en une reformulation des thèses de Friedrich Schlegel. » (p. 200) D'abord, comme nous l'avons mentionné, le roman représente le genre emblématique de la condition moderne, et « l'éclatement structure la subjectivité de l'homme post-antique. » (p. 200) Ensuite, son absence de canon générique et l'autocritique permanente dont il demeure le théâtre favorisent la multiplication des possibilités à l'infini, formelles comme thématiques. Enfin, le roman est universel (plurilingue, dit Bakhtine), car il tend à intégrer en son sein tous les autres discours sociaux : en somme, il se présente comme une œuvre *polyphonique*. En confrontant cette dernière notion au *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Sounac renforce l'idée que ce roman participe du vaste courant de subversion du sens et des genres ; à plus forte raison, il réalise l'intégration à un même projet textuel de la discontinuité et de l'ironie romantiques, « au moment où l'essor de la musique instrumentale, fer de lance de l'art pensé comme absolu, vient subvertir la culture verbale du sens, introduire un partage et promettre d'autres constructions que celles fondées sur l'exclusivité signifiante de la langue. » (p. 202) Parce qu'il obéit au modèle musical et, par conséquent, coïncide avec les théories bakhtiniennes, le *Manuscrit* esquisse en quelque sorte l'*organon* narratif avant son parachèvement par les grands romanciers allemands et français du xx^e siècle : il institue l'idée d'une déstabilisation du verbal sans mener à sa complète destruction, et amorce le mouvement, résolument moderne, de l'émancipation de la signifiante.

Ramifications romantiques & entropie de l'idéalité musicale

Bien que quelques romanciers majeurs du xix^e siècle aient convoqué la musique comme thématique principale dans certaines de leurs œuvres, Frédéric Sounac se retient d'étendre son hypothèse à ceux-ci. Ces textes (on pensera notamment à

César Birotteau et à *Gambara* de Balzac, à *Consuelo* de George Sand et à *La Chartreuse de Parme* de Stendhal), encore soumis à l'idéal de la *représentation*, n'aspirent pas à détourner le verbal en vue d'une médiation plus directe du sens : « [ces] roman[s] ne s'autodétrui[sen]t pas, le formalisme non-référentiel du musical ne constitue ni un recours, ni un modèle » (p. 148).

Il convient désormais de s'interroger sur les problèmes de transmission et les ruptures possibles avec l'héritage iénaen, et les causes de sa réinsertion dans la pensée esthétique française, à la toute fin du xix^e siècle. D'abord, Sounac identifie un hiatus dans la récupération du Romantisme en France, puisque le vecteur principal des idées d'Iéna — *De l'Allemagne*, que Madame de Staël fait paraître en 1813 —, évacue l'idée de la musique instrumentale comme paradigme de l'absolu en art. Le chercheur n'apparaît pas étonné d'une telle omission, car, comme il le rappelle, « on s'est toujours référé à l'hypothèse d'un *inconscient* musical de la théorie romantique ». (p. 156) Or, cette présumée zone d'ombre autour du statut ontologique de la musique dans la France du xix^e siècle nous paraît suspecte, et nous invite à questionner la relation de causalité directe entre la transmission déformée des écrits de *l'Athenaeum* et le modèle musical appliqué (ou non) au roman de la postérité. En effet, l'ouvrage de Francis Claudon⁵, pourtant abondamment cité par Sounac, dresse déjà un portrait fidèle, quoique non totalisant, de la culture française à l'âge du Romantisme, que caractérisaient un cosmopolitisme, une germanophilie (certes contestée en fonction des auteurs) et une mélomanie apodictique : si l'idéalité musicale du roman était suffisamment évidente chez les auteurs du cercle d'Iéna pour encourager la production méloforme un siècle plus tard, il est fort peu convaincant de proposer, de concert avec Sounac, que tout un pan du Romantisme ait pu échapper à la réception française du xix^e siècle et que, par conséquent, ce serait la traduction des écrits de Schopenhauer qui (ré)insérerait l'idéalité musicale dans la production littéraire en France. C'est donc l'origine iénaenne du méloforme que nous remettons ici en question puisque, à l'évidence, le paradigme musical qui se déploie effectivement à partir du xix^e siècle ne gouverne pas la production romanesque de façon identique d'un siècle à l'autre. En somme, nous déplorons un léger manque de nuances de la part de l'auteur, qui ne tient pas compte des différents discours contemporains sur la musique et de la sensibilité musicale fluctuante⁶ du long xix^e siècle.

Quoi qu'il en soit, le contrecoup schopenhauerien sur la pensée esthétique fin-de-siècle est incontestable. Héritier du cercle d'Iéna, si l'on en croit Sounac,

⁵ Francis Claudon, *La Musique des Romantiques*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Écritures », 1992.

⁶ Nous renvoyons le lecteur intéressé d'en connaître davantage sur la sensibilité musicale de l'époque aux excellents chapitres 7-8-9 de l'ouvrage d'Emmanuel Reibel (*L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris : Honoré Champion, coll. « Musique – Musicologie », 2005) sur la conception de la musique au xix^e siècle.

Schopenhauer constitue un mythe intellectuel dans l'histoire des idées, comme le confirme l'envergure du spectre d'influence de ses écrits : « [m]aître de Wagner et du jeune Nietzsche, lu par Strauss, Mahler et Berg, admiré et paraphrasé par Conrad, Huysmans, Maupassant, Tolstoï, Joyce, Kafka, Céline, Svevo » (p. 220) et, bien sûr, Proust. Sounac discerne d'ailleurs dans l'œuvre du philosophe une entreprise méloforme, bien que sa prose ne soit évidemment pas narrative : grâce au retentissement dont il a bénéficié chez les principaux acteurs de la modernité romanesque, *Le Monde comme volonté et comme représentation* « est le lieu où la valeur paradigmatique de la musique instrumentale [...] devient explicitement un problème *poétique* [et] s'impose comme *idéalité* de la pratique artistique » (p. 231-232). Endossant l'opinion inverse de celle de ses prédécesseurs, Schopenhauer dote la musique d'une fonction herméneutique supérieure, c'est-à-dire l'expression directe de la *volonté*, et parvient à opérer un renversement de la hiérarchie des arts : du bas de la pyramide, la valeur représentative de la musique en atteint soudainement le sommet puisque, à l'instar des Idées platoniciennes, elle signifie en elle-même et pour elle-même.

À la métaphysique de la musique correspondent de nouvelles habitudes d'écoute corollaires. Comme l'a expliqué Sounac avec la figure de Beethoven, la musique instrumentale se complexifie à l'orée du xix^e siècle, de sorte qu'il s'avère de plus en plus difficile de la reléguer à un simple art d'agrément. S'ensuit un rapport contemplatif à la musique, véritable *Kunstreligion* détachée de l'histoire, de la politique et, de surcroît, de la *semiosis* ; par là, Schopenhauer récuse la toute-puissance du verbal et assène un premier coup au système logocentrique qui régit le savoir et les arts. Désormais, tout texte qui souhaite être moderne aspirera à une (impossible) sortie du verbal, et cette utopie, qui prend, selon Sounac, racine chez Schopenhauer, invite à repenser entièrement la signifiante. Cette entreprise serait d'ailleurs poursuivie chez Nietzsche comme chez Adorno à sa suite : en proposant une généalogie de la pensée méloforme, Sounac tente ainsi de dégager la trajectoire « souterraine » du Romantisme et de la théorie spéculative de l'art, et ce faisant, de justifier le vaste écart temporel entre la naissance (lointaine) de l'idéalité musicale et le corpus qu'il entreprend d'étudier.

Ici, nous nous permettons de ne pas suivre Sounac dans sa démonstration, et d'être particulièrement critique à l'égard du télescopage qu'il effectue entre le premier romantisme et les romanciers français et allemands du xx^e siècle. D'une part, un écueil herméneutique risque de survenir si la notion de méloforme bénéficie d'une application arbitraire ou, du moins, largement étendue à la prose non-narrative ; car bien que les écrits de Schopenhauer, de Nietzsche et d'Adorno aident à penser le musical et, *a fortiori*, le méloforme, ils ne peuvent obéir aux modalités définitives de ce dernier terme. Cette limite, qui peut parfois sembler flexible à la lecture de

l'ouvrage, gagnerait à être mieux définie. D'autre part, comme nous l'avons déjà souligné, nous doutons qu'il y ait eu une influence directe entre l'idéal promu par les écrivains de l'*Athenaeum* et le « quatuor méloforme » dont Sounac propose l'analyse dans la troisième partie de l'ouvrage : s'il est certes concevable que les écrits de Schopenhauer et de Nietzsche ne soient parvenus au lectorat français qu'à la fin du XIX^e siècle, déclenchant dès lors un fantasme compositionnel chez Mallarmé, Proust et Gide, entre autres, il semble peu plausible de prétendre à un même phénomène chez Thomas Mann ou Hermann Hesse. La tradition littéraire allemande fournit par ailleurs certains exemples de réalisations méloformes antérieures au corpus étudié par Sounac, les contes du baron d'Hoffmann⁷ par exemple, qui mettent déjà en œuvre une idéalité musicale précoce mais similaire à celle que cherche à circonscrire l'ouvrage. L'accessibilité variable aux textes fondateurs du paradigme musical soulève une contradiction que Sounac passe sous silence et qui laisse le lecteur dubitatif : comment expliquons-nous en effet que l'on assiste à un phénomène simultané de *musicalisation* du verbal dans la France et l'Allemagne du XX^e siècle, si la fréquentation des textes fondateurs apparaît comme une nouveauté chez la première nation, et relève d'un imaginaire esthétique bien implanté pour la seconde ? Cette tache aveugle dans l'argumentaire révèle la plus grande faiblesse de la monographie, c'est-à-dire une tendance à amalgamer les divergences nationales, culturelles et idéelles qui séparent les traditions romanesques française et germanique. La section suivante de notre recension permettra d'élucider les principaux foyers de confusion entre les deux cultures, mais surtout d'étoffer la notion de méloforme à l'aide des analyses que propose Sounac des quatre piliers littéraires de l'idéalité musicale moderne : Marcel Proust (*À la recherche du temps perdu*, 1913-1927), André Gide (*Les Faux-monnayeurs*, 1925), Hermann Hesse (*Le Jeu des perles de verre*, 1943) et Thomas Mann (*Le Docteur Faustus*, 1947).

⁷ Frédéric Sounac mentionne Hoffmann pour aussitôt l'évacuer de sa démonstration. En effet, soutient-il, à l'instar de Romain Rolland, l'écrivain allemand « appartient [...] à la lignée des *Doppelbegabten* également capables de s'exprimer par la littérature que par la création musicale, ce qui n'est pas le cas [...] de Gide, Mann, Hesse ou Proust. » (p. 299) Ce serait en raison de « l'ultra-compétence » (p. 298) de ces deux écrivains que le fantasme compositionnel ne les préoccupe pas, d'emblée conscients de l'irréductibilité du modèle musical et du discours verbal. Cette hypothèse nous paraît convaincante, mais non suffisante pour poser une équivalence entre les projets des deux écrivains, issus de milieux et d'époques distincts.

Un « quatuor méloforme » : Marcel Proust, Thomas Mann, André Gide & Hermann Hesse

Dans la mesure où « la musique [...] ne participe pas seulement à l'imaginaire littéraire, [mais] s'impose comme référence à une modernité désireuse d'en découdre avec la notion même de signification » (p. 272), l'échantillon romanesque sélectionné par Sounac témoigne d'une prédisposition de tout roman moderne à tenter de sortir du verbal. Ces quatre titres, observe le chercheur, sont considérés, par leur auteur comme pour la postérité, comme leur *opus magnum* compositionnel, et renvoient à une conception autotélique de l'œuvre littéraire entendue comme un *organon* narratif indépendant : en ce sens, ils illustrent les enjeux poético-philosophiques du roman moderne en envisageant de manière critique la possibilité de son existence tout en le matérialisant. Comme le soutient le chercheur, « [pour] que le roman puisse se rêver comme une œuvre musicale, il lui faut continuer de fantasmer l'œuvre comme *organon* poético-philosophique » (p. 276). Afin de mieux circonscrire l'idéalité musicale convoquée par chacun des romans, et la façon dont celle-ci s'incruste à même leur composition, Sounac met en place une herméneutique qui tient compte de l'espace accordé aux figures de compositeurs et de l'ascendant de ces derniers sur l'articulation du récit. Les modèles convoqués servent de bornes fédératrices dans l'argumentaire, et permettent de mettre au jour l'appartenance de ces quatre romans à une même filiation méloforme. L'exemple de Chopin, mobilisé pour illustrer l'excellence de la vocation musicale exclusive, assure un pont entre la table de l'écrivain et le piano du compositeur, entre l'acte d'écriture et l'interprétation de la partition. En effet, un réseau de significations émerge entre la « "pureté" autoréférentielle de l'univers de Chopin » (p. 284) et son œuvre strictement pianistique, son dévouement à la composition conjugué à une nature valétudinaire qui l'isole, ainsi que le discours positif, dans le texte ou le paratexte, dont il est l'objet chez Proust, Gide et Mann ; cette triple conjoncture incite Sounac à percevoir dans l'esthétique mise en place par le musicien un modèle pour l'écriture, et renforce l'hypothèse d'une idéalité musicale. Des remarques similaires succèdent à cette démonstration, consacrées tour à tour à l'influence de Bach et du contrepoint sur la composition romanesque, au « départage wagnérien » qui polarise le corpus à l'étude (le wagnérisme de Proust et de Mann *versus* l'anti-wagnérisme de Gide et de Hesse) et, enfin, à la figure de Beethoven comme horizon d'écriture. Dans sa démonstration, le chercheur avance que l'écriture sous les auspices de ces compositeurs participe de la lignée de la théorie spéculative de l'art, mais énonce

également le rôle cardinal que joue l'œuvre de Proust dans la formation du paradigme musical. En effet, outre engager chacune des références musicales mentionnées ci-contre et les exploiter formellement⁸, la *Recherche* s'impose comme l'équivalent littéraire des derniers quatuors de Beethoven, « clôturant et ouvrant d'un même mouvement un pan de l'histoire de la modernité romanesque » (p. 327) : non qu'il épouse exactement les modalités structurelles de ces opus, mais il reconduit les valeurs intellectuelles et sociales qui leur sont associées, à savoir la présence d'une idéalité du non-verbal conjugée à un désir de modernité. Sounac y retrouve une version aboutie du projet de l'*organon* romantique, et *a fortiori*, une mise en abyme de cette dernière. En effet, la partition idéale du *Septuor* de Vinteuil, substituée à la mention de *Parsifal*, devient l'*analogon* de la *Recherche*, et une lecture génétique de l'œuvre de Proust nous renseigne sur son appartenance présumée à la tradition spéculative.

Cette hypothèse, que le chercheur emprunte à Jean-Jacques Nattiez⁹, s'inscrit dans le continuum d'un changement de régime esthétique, dans la mesure où l'abandon de la référence wagnérienne — opératique, *id est* verbale — au profit d'une œuvre purement instrumentale s'apparente à la trajectoire beethovénienne, préalablement évoquée. À supposer que l'analyse de Sounac soit juste, et que la *Recherche* procède d'une filiation esthétique héritée de Beethoven, nous sommes également d'avis que les autres romans du quatuor obéissent à une « forme-Proust¹⁰ » et, par le fait même, à un paradigme beethovénien ; mais quelques nuances méritent d'être apportées.

À l'instar des derniers quatuors du compositeur allemand, les sept tomes de la *Recherche* résident au carrefour de deux époques, entre le crépuscule d'une première modernité et la naissance d'une seconde ; il nous semble cependant que les textes à l'étude ne se réclament pas tous du même Proust. Si les œuvres de Mann et de Hesse ressemblent davantage à ce que Sounac entend par le syntagme « forme-Proust » et prolongent des valeurs spécifiques au siècle précédent, le cas des *Faux-monnayeurs* paraît significativement différent. Gide s'inscrit certes dans le sillage de l'entreprise proustienne, comme le révèle Sounac à l'aide d'un passage du *Journal des Faux-monnayeurs*, mais sa modernité formelle témoigne d'un « après-Proust ». L'intégration de la musique au discours fictionnel s'accomplit selon d'autres modalités, internes et critiques, visant à transformer le

⁸ Sounac insiste particulièrement sur le wagnérisme de Proust, déjà abondamment étudié par la critique « tant sur le plan historiographique qu'esthétique, et la *Recherche* n'est, on le sait, pas avare de références au "vieil enchanteur", allant même jusqu'à revendiquer de manière quasi explicite le procédé du *leitmotiv* — même comme celui de la recomposition permanente » (p. 304)

⁹ Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Paris : C. Bourgois, coll. « Musiques », 1999, 187 p.

¹⁰ La forme-Proust est, interprète Sounac à partir des écrits d'Adorno, « une promesse méloforme » et, par conséquent, « une promesse d'aura. » (p. 267)

roman de l'intérieur et à le ramener à sa stricte dimension formelle. La culture classique de l'auteur, dont témoignent les références musicales qu'il convoque, ainsi que son paradoxal désir de modernité suffisent à distinguer Gide du quatuor méloforme, sans toutefois l'exclure. Nous regrettons l'omission de ces précisions, qu'un renvoi plus fréquent à l'étude de Françoise Escal¹¹ aurait largement comblée.

À la lumière des observations relevées par le chercheur, un faisceau d'indices se dégage des quatre œuvres du corpus, lui permettant d'attribuer à la tradition iénaenne leur origine esthétique. Ainsi il remarque que « la symphilosophie iénaenne [...] est certes loin d'être reproduite, mais les œuvres [...] possèdent assez de caractères communs pour relever du même désir de modernité. L'intelligence narrative préserve jalousement l'art de raconter, cultive le souci de structurer et de conclure à la manière des grands formes musicales, sans directement "musicaliser" le matériau » (p. 345). Dans ces conditions, les textes à l'étude réalisent le fantasme de l'*organon* narratif, en s'envisageant certes dans leur autonomie structurale, mais en récupérant l'imaginaire musical de tout un siècle de réflexions spéculatives.

Les analyses que propose Sounac sont convaincantes, en ce qu'elles exemplifient l'arrière-plan théorique longuement développé en amont par un minutieux dépistage d'indices musicaux dans les textes. La densité du préambule et l'intervention plutôt tardive d'illustrations constituent toutefois l'une des faiblesses de l'ouvrage, qui aurait gagné en accessibilité si le chercheur avait davantage articulé cadre méthodologique et exemples textuels. Il n'en demeure pas moins que la lecture des romans est fine et largement documentée à l'aide de textes périphériques, par exemple les journaux d'écriture et les correspondances des auteurs.

Au terme de son étude, Sounac consacre un chapitre entier au *Docteur Faustus*, dans lequel il perçoit la quintessence et le butoir du modèle méloforme. L'analyse, solidement ficelée, cristallise la thèse défendue tout au long de l'ouvrage par la mise à profit des notions précédemment abordées, comme si ces dernières avaient été préparées dans la finalité même de répondre aux besoins de ce roman. En regard du vaste champ théorique examiné et l'acuité de la lecture du roman, ce chapitre constitue pour ainsi dire le *momentum* de l'argumentaire. Y sont accentués le triple fonctionnement — logogène (les conférences musicologiques de Kretzschmar), mélogène (l'impression d'adéquation entre la structure du roman et le langage dodécaphonique) et méloforme — auquel se soumet l'œuvre, ainsi que le système de valeurs et les tensions qui travaillent la prose de Mann. En ce sens, le *Docteur Faustus* incarnerait le paradigme méloforme par excellence et la réalisation ultime du vieux fantasme iénaen ; mais en parachevant le projet, il ne peut que l'achever.

¹¹ Françoise Escal, *Contrepoints : musique et littérature*, Paris : Méridiens Klincksieck, coll. « Collection de musicologie », 1990, 352 p.

En ratissant suffisamment large pour tenir compte des échos adorniens que l'on retrouve jusqu'à la mélophobie de Pascal Quignard, Sounac suppose dès lors un refus définitif du méloforme, dont l'*opus* de Mann marquerait le chant du cygne : reprenant l'affirmation de l'impossibilité d'un art après Auschwitz, le chercheur termine en associant la mort du fantôme musical au déclin de la nation allemande, défaite mais surtout coupable, et coupable parce que musicienne.

Traces contemporaines du méloforme

À la suite de la proclamation de la mort du méloforme *per se*, Sounac s'emploie à repérer ses éventuels legs dans la production textuelle de l'après-guerre. Dans la mesure où la musicalisation du roman s'oppose au romanesque, entendu comme « ce qui dans un roman relève du récit en tant que narration d'une histoire n'ayant pas rompu le lien avec la *Bildung* et exprimant un contenu » (p. 423), l'héritage méloforme subsiste, en majeure partie, dans le discours critique ou philosophique du second xx^e siècle : Ludwig Wittgenstein, Claude Lévi-Strauss et Roland Barthes seraient les porte-étendards de ce « Romanesque sans roman ». En revanche, le chercheur recense quelques tentatives contemporaines de mobiliser l'expérience musicale par l'entremise du roman « sans Romanesque », celui-ci obéissant désormais à un principe de dénarrativisation plutôt qu'à la transmission de l'idéal iénaen. Le joycier Hermann Broch ainsi que Louis-René des Forêts s'inscriraient dans cette mouvance, qui se solderait par la nécessaire reconnaissance, théorique et sensible, du caractère utopique du méloforme.

Il nous apparaît somme toute dommage que Sounac ait rapidement évacué les rapports étroits qu'entretient le Nouveau Roman avec la musique, ou, encore, qu'il ait passé sous silence les résurgences contemporaines de romans dits « musicaux », notamment chez Pascal Quignard (*La Leçon de musique, Tous les matins du monde*), Milan Kundera (*L'Insoutenable légèreté de l'être*), Nancy Huston (*Les Variations Goldberg*) ou Jonathan Littell (*Les Bienveillantes*). Ces romanciers offrent un nouvel espace où penser le musical dans ses relations avec la prose narrative, espace qui devient à son tour un point de départ pour envisager le méloforme hors du projet iénaen. Or, énonce Sounac, « [ce] qui a changé [...] c'est que l'incroyable développement de la culture musicale, du fait de la diffusion du répertoire et de la musicologie aussi bien descriptive que théorique, a entraîné une prise de conscience aiguë de la difficulté d'appliquer au roman un modèle musical. » (p. 522) Par conséquent, la communication intersémiotique, sur le mode de la création comme de la critique, apparaît compromise ; elle demeure néanmoins possible dans la mesure où « le texte qui tente de *dire* le musical ou de devenir musique,

s'engageant par là même à un trajet vers les limites du langage [...], répond à un discours [...] qui cherche à produire du sens. » (p. 518)

Et là réside peut-être la planche de salut du fantasme méloforme, dans la mise en évidence d'un supplément de sens, qui serait extra-linguistique et qui ramènerait le texte littéraire vers l'ordre du sensible. C'est en nous persuadant de l'importance de cette dimension que *Modèle musical et composition romanesque* s'inscrit comme un ouvrage incontournable, pour peu que l'on s'intéresse aux études musico-littéraires : il dresse des ponts non seulement entre des systèmes sémiotiques, mais décroïssonne la littérature en la ramenant du côté du sensible.

PLAN

- « Dans le dos de Kant », & face à Beethoven
- « Deux bouteilles à la mer » : présages de l'idéalité musicale
- Ramifications romantiques & entropie de l'idéalité musicale
- Un « quatuor méloforme » : Marcel Proust, Thomas Mann, André Gide & Hermann Hesse
- Traces contemporaines du méloforme

AUTEUR

Isabelle Perreault

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : isabelle.perreault.6@umontreal.ca