



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Rivalité mimétique entre les arts: musique/littérature

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Rivalité mimétique entre les arts: musique/littérature / Landi Michela. - In: ATEM ARCHIVES OF TEXT AND MUSIC STUDIES. - ISSN 2707-4102. - ELETTRONICO. - 6:(2021), pp. 1-22. [10.15203/ATeM_2021_2.02]

Availability:

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/1228696> of the repository was last updated on 2021-03-10T18:26:23Z

Published version:

DOI: 10.15203/ATeM_2021_2.02

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

Rivalités mimétiques entre les arts : musique/littérature

Michela LANDI (Florence)¹

Summary

The comparative method in literature, as it has been conceived in the romantic milieu, has always considered analogy, similarity, exchange, as the main reference criteria in criticism. Such criteria are partly due to a political (and ideological) perspective that we tend to apply to the phenomenon of art production. Our reference model is in fact the modern social exchange of men and things in liberal society. Nevertheless, hermeneutic profitability in art is mostly based on distinction and mimetic rivalry.

Les études comparées sont, comme on sait, une invention récente, qui ne remonte qu'au XIX^e siècle. C'est à cette époque que mûrit également, à la suite de la Révolution de 1789, le « libéralisme en littérature », selon le mot si connu de Victor Hugo (Hugo 1889, 2). Au prix de quelques simplifications, force est de constater que cette pensée encourage l'assemblage, l'unité, l'identité des sujets au prix d'un substantif souvent très flou, celui de « peuple ». Pourtant, comme l'histoire culturelle de l'Occident nous a montré, l'histoire a souvent progressé sous la poussée d'une rivalité entre les membres d'une même communauté. Comme les études comparées progressent, elles aussi, sous la poussée de l'esprit dialectique, Ute Heidmann a tout récemment proposé une nouvelle approche vouée à explorer « le potentiel heuristique d'un type de comparaison qui renonce à l'*universalisation* des phénomènes littéraires et culturels en faveur d'une *différenciation* » (Heidmann 2010, 27 ; italiques de Heidmann). Certainement, ce genre de comparatisme n'est pas (ou n'est pas encore) gagnant. C'est bien cette perspective que nous allons adopter ici. Pour ce faire, nous nous proposons, tout d'abord, d'offrir une vision panoramique – certes non exhaustive : tout au plus indicative – de l'histoire de ces rivalités.

Au début de l'âge moderne les arts étaient, pour ainsi dire, enfants. Sujets à l'Église, ils exerçaient leur tâche paisiblement, pense-t-on. Un jour, ils se débarrassèrent de cette tutelle et atteignirent l'âge adulte. Et c'est ainsi qu'ils entrèrent en compétition l'un avec l'autre. Pour sortir de l'âge « mythique » et entrer dans le vif de l'histoire, il faudra d'abord évoquer le célèbre « paragone » ou « parallèle des arts » qui, dès le XIV^e siècle, et surtout au XV^e, occupa Léonard de Vinci contre Michel-Ange, ou encore, à différents moments,

Pétrarque et Boccace ; Benedetto Varchi et Giorgio Vasari ; Cellini et Galilée, pour ne citer que quelques-uns de ces noms illustres (Fallay-Bauer 2009). Or, ce furent ces combats artistiques qui contribuèrent, semble-t-il, à l'affirmation et à la reconnaissance du statut de l'artiste dans la société, en conférant à l'art la valeur symbolique qu'on lui reconnaît encore à présent. La hiérarchisation des arts avait apparemment à cette époque sa justification dans la hiérarchisation sociale dont il était le reflet. Cette hiérarchisation abolie, en gros, avec la Révolution, il ne fut plus pour les arts, comme pour la politique, question de combats symboliques, voire d'égalité et de cohabitation. La pensée libérale bourgeoise s'étant emparée du champ artistique, venait maintenant imposer aux arts un certain discours œcuménique et bienveillant : le discours sur les arts, primant sur l'acte artistique, allait remplacer ce qu'on pourrait appeler l'esprit de la lutte. C'est au XX^e siècle que les arts se rapproprient leur valeur performative : l'acte formel, constructif, autrement dit la lutte contre les limites imposées par la matière, reprend ses droits et acquiert un statut réflexif. Dans une conférence de 1967 intitulée « L'Art et les Arts », Theodor Adorno avait dressé ce constat :

Dans l'évolution la plus récente, les frontières entre les genres artistiques fluent les uns dans les autres, ou plus précisément : leurs lignes de démarcation s'effrangent. [...] Il y a une telle variété et une telle insistance dans ce phénomène qu'il faudrait être aveugle pour ne pas soupçonner là les symptômes d'une tendance puissante. Il faut la saisir, et si possible, interpréter le processus d'effrangement. (Adorno 2002, 43-44)

Qu'est-ce que, par exemple, se demande Adorno à propos de Wagner, la prétendue « œuvre d'art totale », si ce n'est une œuvre « absolument anti-art » ? (Adorno 2002, 44). Une telle vision omnicompréhensive ne peut être, au dire du philosophe, que l'effet d'un romantisme tardif, lestant de discours prétextuels l'acte artistique. Le propre de cet acte n'est-il pas, en effet, d'isoler des formes dans un *continuum* phénoménal ? Et nous voici, par contre, face à une « banalisation » (au sens propre, étymologique) de la notion d'art suite à la progressive saturation et précipitation des tendances dialectiques internes à l'art lui-même : « Ce qui fait sauter les barrières des frontières entre les genres », poursuit Adorno, « c'est le mouvement de forces historiques qui se sont éveillées à l'intérieur des frontières et les ont finalement submergées » (Adorno 2002, 45). Cette submersion est due principalement à la toute-puissance autocélébrative (autant qu'ingouvernable) de la sensibilité réceptrice : « [...] au flou des éléments de l'excitation sensible correspond la dispersion des matériaux » (Adorno 2002, 48). Le postulat néoromantique de la « correspondance des arts » (Souriau 1947), héritant tout autant de la *Stimmung* allemande que d'un baudelairisme de surface, fait patauger le discours sur l'art dans le métaphorisme ou la tautologie. Le premier pas à accomplir serait donc, aux yeux d'Adorno, de « congédier » la logique naïve de l'inclusion, selon laquelle « l'art serait simplement le concept subsumant les arts, un genre qui les contiendrait comme ses espèces » (Adorno 2002, 67). De la croyance philistine en l'essence de l'art (du fait, autrement dit, que l'art « se satisfait d'une généralité esthétique », restant ainsi « dans l'orbite du dilettantisme » ; Adorno 2002, 49) atteste en effet encore aujourd'hui le pluriel « les arts »²,

qui ne fait que valoriser « le point d'indifférence entre le sens et sa négation » (Adorno 2002, 72). En revanche, il n'y a rien dans l'art qui soit donné d'avance, comme le prétendrait un certain romantisme : l'art doit être « *appréhendé comme négation* » (Adorno 2002, 70). L'art n'est pas, autrement dit, un bien collectif (un bien culturel) qu'on contemple, qu'on nomme, qu'on possède et qu'on explique, mais un acte d'effraction et de délimitation, une traversée de ce code discursif :

Face aux arts, l'art est en formation, potentiellement contenu dans chaque art singulier, dans la mesure où chaque art doit s'efforcer de se libérer de l'aléatoire de ses éléments quasi naturels en le traversant. (Adorno 2002, 70)

Puisque dans un monde qui a bourgeoisement incorporé le sens des choses c'est, aux yeux d'Adorno, l'altérité « qui fait défaut », pour que le sens ne tourne pas à vide il faut à l'art « quelque chose qui lui est hétérogène », le limitant de l'extérieur, le contournant (Adorno 2002, 53). C'est bien cet élément étranger qui, faisant irruption dans l'art en tant qu'apanage pacifique de la communauté, déclenche une nouvelle dialectique, ranimant ainsi l'acte artistique. C'est pour cette raison que l'« effrangement des arts » est un faux problème : ce n'est que la preuve de la bataille qui se joue à chaque pas à la frontière des arts ; la preuve du va-et-vient de la présence et de l'absence du sens, car les arts, pour survivre, « se rongent les uns les autres » (Adorno 2002, 73).

Dans l'art, comme dans la vie, le processus de dissimulation est à la base de la pensée et de la création. Rien n'advient sinon par distinction et dissemblance par rapport à ce qui existe. Or, on peut soit refouler ce moment agonique (le moment de la conquête du sens) au profit d'une idéologie vaguement fraternelle et absorbante ; soit le reconnaître en dehors de toute morale comme fondatif de l'art en raison de sa vitalité herméneutique. C'est ainsi que coexistent et composent dans l'histoire culturelle des moments organiques et pacifiques et des moments dialectiques, critiques et parfois belliqueux, sinon traumatiques (« sursitaires » selon Barthes 1984, 332) où, à certains points du parcours, il y a des seuils, des dénivellations, des secousses » (Barthes 1984, 341). L'art n'est-il pas toujours une rupture du système en passe d'être réabsorbé par le discours ?

Prémisses < monistes >

Fondant sa vision du monde sur le paradigme biologique et physiognomique de la « ressemblance » (tout se ressemble et s'assemble) la tradition romantique, moniste par vocation, a préconisé la « fraternité des arts », considérant celle-ci comme une évidence, un a priori philosophique, en tant que reflet immédiat de la pensée politique. Or, la primauté conférée à la ressemblance et à la familiarité peut cacher son revers égoïque et narcissique : je n'admire que ce qui est de mon ressort ; ou, qui plus est, je ne défends que ce dont je suis ou me sens le propriétaire.

Le *terminus a quo* de cette perception physiognomique des arts est repérable chez Diderot : dans le but de désavouer l'abbé Batteux qui, dans *Les arts réduits à un même principe* (1746), ramenait l'art à un seul principe rationnel, l'imitation de la « belle nature » (Diderot 2000, 134), le philosophe sensualiste revendique, dans sa *Lettre sur les sourds et muets* (1751), un paradigme gestuel commun à tous les arts (Diderot 2000, 116). Encore que la perspective de Diderot doive être lue en elle-même comme un acte critique, de rupture, l'histoire des idées tendant toujours à niveler et réabsorber dans son système toute aspérité, le paradigme organique finit par l'emporter sur le paradigme gnoséologique. L'époque moderne, tendant à socialiser et à idéologiser les perceptions, fait de l'artiste, sur le sillage de Diderot, le dépositaire et le reflet immédiat de l'instinct créatif du peuple enfin libéré de ses chaînes. La revue *L'Artiste*, fondée en 1831 au lendemain de la révolution de Juillet, revendique le mot éponyme « Artiste » en tant que synonyme de « Frère ». Dans le premier numéro de la revue, alors que le frontispice-manifeste de Tony Johannot situe la revue sous le signe de la « fraternité des arts » (différents artistes réunis sous le même toit travaillent ensemble)³, dans l'éditorial intitulé « Être artiste » Jules Janin lâche quelques injonctions démagogiques : « Tous artistes ! » « Coalisons-nous ! » « Faisons l'art ensemble ! » « Parlons-en ! » (Janin 1831, 9)⁴. Ainsi le discours sur l'art, discours prétextuel, finit par remplacer l'acte artistique. Quelques années plus tard, la notion biologique de fraternité, quelque peu démodée, le céderait à celle, plus abstraite, d'« universalité ». Entre temps, les saint-simoniens mettaient, à côté des fouriéristes, tous les moyens de la vie et de l'art en commun, en vue d'atteindre leur Idéal productif, leur industrie mystique. Mettre, par exemple, la musique en commun (et notamment le chant : Locke 1992) signifiait pour eux assurer l'invariance formelle du modèle (qui est le moyen en partage) ne consentant que des variantes lexicales ou circonstancielles. Or, le fait de répéter les mêmes airs (le même motif) en variant les paroles est, comme Lévi-Strauss l'a bien montré (Charbonnier 1961), le propre des sociétés dites froides, où la circularité et le retour du même l'emportent sur le progrès linéaire et la division du travail. On attendait en effet, dans cette impasse historique, l'artiste de l'avenir : celui qui, dans la toute-puissance de l'hymne « s'emparera de toutes ses mélodies, par toutes ses variations, de la puissance d'émotion réservée à la musique » (Épigraphe d'Olinde Rodrigues, chef du culte, 27 novembre 1831) (Locke 1992, 96). Wagner s'étant pris lui-même, avec le soutien du saint-simonien Franz Liszt, pour ce messie, et catalysant autour de sa figure les attentes du « peuple », fit du *Grundthema* (connu plus tard sous le nom de *leitmotiv*) le grand ressort de ce que Adorno et Horkheimer nomment la « régression mimétique »⁵. Il s'agirait notamment de solliciter, par ce retour périodique du même motif, les pulsions imitatrices latentes de chacun ; et d'anticiper ainsi les attentes des spectateurs. La « ruse » wagnérienne – mettre entre parenthèses l'« appareil » qui, s'il venait à être perçu par la conscience réceptrice apparaîtrait, dit-il, trivial et mécanique (Wagner 2013, 106) – finit par provoquer l'écroulement définitif du grand édifice idéologique de l'art : ce dont Mallarmé s'aperçoit dans son *Hommage [à Wagner]* (Mallarmé 1992, 39). C'est Baudelaire qui dénonce dès 1855 les méfaits de ce qu'il appelle avec dédain l'« Art philosophique ». Prônant « l'imagerie nécessaire à l'enfance

du peuple », cet art métaphorique se prévaut d'un vaste appareil prétextuel ; saturé de discours communautaires, il vit aux dépenses (et au service) de récepteurs naïfs :

Est-ce par une fatalité des décadences qu'aujourd'hui chaque art manifeste l'envie d'empiéter sur l'art voisin, et que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les sculpteurs, de la couleur dans la sculpture, les littérateurs, des moyens plastiques dans la littérature [...] ? (Baudelaire 1975, 598)

Nous en sommes apparemment à la « mort des artistes », pour reprendre le titre d'un poème célèbre du même (Baudelaire 1975, 127) ; et, pour filer la métaphore saint-simonienne, à la fin du dernier âge organique et au début d'un nouvel âge critique. Pourtant, rien n'est dit : les événements les plus traumatiques n'ont apparemment aucun effet sursitaire sur le discours des arts. Là où Nietzsche avait mis à nu le mensonge romantique wagnérien, Thomas Mann dénonce à son point du monde le dilettantisme qui sous-tend au postulat de la fusion des arts, lequel n'est que l'indice d'une insensibilité généralisée vis-à-vis de l'art lui-même (Adorno 1993, 24). Et Sartre de constater au début de *Qu'est-ce que la littérature ?* (publié en 1947, l'année même de la parution de la « correspondance des arts » d'Étienne Souriau):

Il est élégant aujourd'hui de « parler peinture » dans l'argot du musicien ou du littéraire et de « parler littérature » dans l'argot du peintre, comme s'il n'y avait, au fond, qu'un seul art qui s'exprimât indifféremment dans l'un ou l'autre langage, à la manière de la substance spinoziste que chacun de ses attributs reflète adéquatement. [...]. Or, ce parallélisme n'existe pas. (Sartre 1947, 13)

Lévi-Strauss lui fait écho deux ans plus tard, dans *Structures élémentaires de la parenté*, par cette injonction : « [...] il ne faut pas ravalier l'explication des arts les uns par les autres au niveau de l'illusionnisme » (Lévi-Strauss 1949, 473).

Ces prémisses faites, nous allons d'abord distinguer un corps lyrique, foncièrement hédoniste, voué au plaisir collectif, et un corps travailleur qui, ayant affaire avec ses propres limites, lutte avec l'Autre au nom du désir. Suite à quoi nous allons repérer cinq paradigmes de la rivalité entre les arts.

Le corps lyrique

Selon Lacan (1963-64, 305) la voix est l'adjuvant le plus immédiat de l'expansion métonymique du sujet. Penser à la voix *tout court*, sans le travail de la voix (sans une critique et une limite de la voix), voici le miracle du chant ; c'est le miracle de la présence de l'être au monde. Le chant est, autrement dit, une nature. Voyons Rousseau à l'aune de Derrida : là où la voix est pour lui immédiate, expansive (englobant dans sa plénitude l'espace de la relation) l'instrument (tout instrument), en tant que supplément de la voix (mettant donc le

travail en spectacle) est déplorable au même titre que la civilisation et la critique castratrices car il fait état, en tant que supplément d'être, de la médiation et de la représentation du sens (Derrida 1967, 221).

Le corps lyrique serait donc un corps, singulier ou collectif, qui se suppose comme entier, indivisible. Ce corps est censé être mis au monde par la nature dans un état de plénitude innocente, d'avant les moyens qui concourent à sa formation culturelle ; autrement dit, d'avant toute limite, toute articulation du langage. Ce corps vit dans l'appétition immédiate du monde : il tend par cela à phagocyter dans son expansion les limites qui lui sont assignées dans l'espace social. Cet acte d'incorporation, de prédation, qu'il partage avec tous les êtres vivants, lui fait voir le monde sous le prisme d'une totalité lui ressemblant : moi = moi, selon la thèse du *Pygmalion* rousseauien (Rousseau 2012, 199-200). Pour ce corps, le sens est tautologique : la cause et l'effet se correspondant, tout est transfusible et transmissible ; obvie et viable. D'où l'assimilation, dans leurs effets sociaux, de deux langages « paternels », au même titre conquérants et présentistes : la science positive et l'idéalisme mystique. S'entendre parler, avouer, affirmer, chanter dans l'autoaffection, note Derrida (1967, 409), signifie diviniser le sujet, le généraliser, l'universaliser : c'est l'idole ou l'idéal, moins l'idée (qui, pour exister, demande qu'on se décide). C'est sur cette base que Schiller avait pu exalter, dans *L'Idéal* (1795) (Schiller 1854, 131-133), le *lied* en tant qu'extase de l'âme poétique par le chant. C'est encore sur cette base idéale que, selon F. Schlegel père du transcendantalisme, l'imagination productrice s'approprie progressivement le monde (Renault 2001, 116) touchant à l'infini. Finalement, le panthéisme ambiant du siècle n'est que l'effet d'une « naturalisation de la dialectique » (Renault 2001) refoulant la notion, perçue comme castratrice, de « limite ». Le moment culminant de la fusion des arts est aussi le moment triomphal de l'Opéra romantique. À l'image du sujet lyrique, dont il offre la représentation métonymique, l'Opéra romantique (ou Opéra *tout court* par voie métonymique) est l'art le plus métaphorique, le plus accueillant qui soit⁶ ; finalement, le plus enclin à la confusion des codes artistiques. Dans son *Cours de littérature dramatique* A. W. Schlegel considère l'Opéra moderne comme l'exemple le plus probant de la confusion magique entre les arts :

Cette anarchie des plaisirs, cette lutte brillante où la musique, la danse et la peinture prodiguent à l'envi leurs prestiges les plus séducteurs, est l'essence de l'opéra. C'est le trouble de mille sensations confuses qui en fait le charme et la magie [...] ce ne sont pas des hommes véritables, mais une espèce singulière de créatures chantantes qui peuplent cette terre de féerie (Schlegel 1814, 152)

Cette prémisse est du plus haut intérêt : aux yeux de Schlegel, la musique, la danse et la décoration cherchent à se surpasser par la simple ostentation rivale de leurs attraits respectifs (Picard 2013, 636), finissant ainsi par superposer et confondre leurs effets. Ce qui confirmerait la thèse d'Adorno évoquée plus haut : à savoir, que le mouvement des forces historiques qui s'éveillent à la frontière entre les arts finit par abattre ces frontières mêmes. Ce qu'on représente à l'Opéra (et Wagner ne fait que porter sur la scène, et donc à la conscience col-

lective, cette intention qui était restée implicite) est donc, par simple banalisation (par franchissement et refoulement de toute dialectique), l'immédiateté inaliénable de la jouissance de soi : jouissance d'avant le contrat entre les hommes (Derrida 1967, 419) ; d'avant la Loi et la castration. L'Opéra, art romantique par excellence, serait alors la représentation idéale du monde d'avant l'art, du monde d'avant la lutte pour l'affirmation de l'artiste en tant que sujet.

Parmi les indices rhétoriques de la posture lyrico-discursive compte la métaphore, dont la présence massive dans le discours sur l'art marque la primauté du ressemblant sur le différent. La métaphore atteste en effet la présence d'un impensé, d'un acquis implicite : l'« obviété » (la transitivité) de toute chose. Nommément, les métaphores liquides (le fleuve, la mer, l'océan, le déversement, l'osmose), très récurrentes lorsqu'on parle musique, sont des ressorts sémiologiques indiquant qu'on est bien dans le transfusible de l'imaginaire, qui abat toute limite corporelle, et donc toute barrière réelle ou imaginaire entre le moi et le monde. Une deuxième marque de cette posture est la prédication, qui entoure la chose même de son halo contemplatif et estimatif : notamment, l'adjectif, rempart linguistique de l'imaginaire, assure au corps lyrique la croyance en une disponibilité totale du sens. Cette disponibilité se traduit également au niveau syntaxique par le recours à l'amplification : l'explication, la reformulation, la paraphrase en pure perte dénotent la maniabilité totale du sens ; autrement dit, la manipulation de l'objet du plaisir, par le discours, de la part de celui qui se prend pour son propriétaire légitime. L'« insupportable commentaire » (Barthes 1992, 246-247), expression logorroïque de la plénitude jouissante, n'est souvent que la projection innocente de l'égo sur l'objet même qu'il croit posséder. Égo dont l'obscénité n'est pas, parfois, prise en compte. Car la posture surmoïque et innocente du moi autoaffectif est autorisée a priori par l'assurance que donne à chacun le droit inaliénable à la parole. Si le discours sur les arts, discours prétextuel, autorise et défend souvent chez les romantiques un logocentrisme triomphant, c'est la littérature qui, mettant parfois en scène la logorrhée du sujet jouissant, laisse percevoir, par ce double fond, l'exhibitionnisme et l'obscénité. C'est par ce ré-encadrement scénique, par ce deuxième degré fictionnel que la nature devient culture : les contes d'Hoffmann, ou les nouvelles musicales d'un Balzac (*Gambara*, *Massimilla Doni*) en attestent. Ainsi, la littérature en tant que art second limite et rachète, en l'occurrence, l'art premier.

Le corps travailleur

La musique purifiant, stylisant, un matériel psychologique qui n'existe que comme pur moyen d'évocation, il est facile – c'est la thèse que Lukács expose dans son *Ästhetik* (Lukács 1970, 1148)⁷ – de croire à une prétendue « essence » de la musique et, par cela, de fétichiser cet art. En revanche, c'est par cette même épuration, stylisation, que l'art des sons peut concrètement exister : elle porte à découvert, derrière le psychologisme qui cache et enveloppe la structure, le fait logique pur, l'articulation ; bref, son travail en acte. En cela la musique est, selon Lukács, le modèle de référence pour tous les arts créateurs de mondes.

Ni l'approche idéaliste, ni l'approche scientifique (discours au même titre, comme on l'a vu, paternalistes, idéologiques, et généraux), ne sont à même de comprendre, selon Roland Barthes, la musique qui, elle, est de l'ordre du singulier et de la différence. C'est à elle qu'il revient, de ce fait même, de réveiller l'homme de l'indifférence des valeurs (Barthes 1992, 246). Notamment la voix humaine, point d'articulation entre le corps (le singulier) et le discours (le général) est le « lieu éidétique » de cette différence (Barthes 1992, 247) ; puisque la voix véhicule le désir (et non pas le plaisir, qui est de l'ordre du discours), aucune science ne peut l'épuiser. Par rapport au corps lyrique, corps hédoniste qui baigne dans le discours, le corps désirant est, selon Barthes, un corps performatif (c'est le grand sujet des *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes 1977) : ce corps fonde sa raison d'être sur l'action (sur le travail) et non pas sur la représentation. Apprenant la méthode par laquelle l'art va transmettre un certain pathos, le corps artiste montre – c'était déjà le sujet de la « mort des artistes » baudelairienne – que le sens est coextensif au travail qui le produit. À propos du chant, qui nous intéresse ici, le chanteur ou la chanteuse vont prendre conscience de leurs propres limites en tant que limites de l'« instrument » du chant : dans l'apprentissage du métier la conscience chantante apprend à combattre, par une méthode et une mise au point, son « corps à corps » avec l'appareil phonateur. Ce même appareil, sans contrôle préalable, est, comme on sait, en passe de prononcer tous les sons et bruits possibles, cette disponibilité étant dans la nature articulatoire de la voix. C'est donc le travail qui sélectionne les traits pertinents de l'art, assurant ainsi la valeur et la reconnaissance artistique du chant. En tout semblable à l'acte traductif, qui est un corps à corps mené par tel écrivain avec un texte qui lui résiste, le chant fait du corps (qui serait, pour le dire avec Hegel et Sartre, un simple *en-soi*), un *pour-soi* : bref, un sujet. Le chant professionnel, critique pratique au même titre que la traduction, implique donc, bien plus que le discours, le questionnement du corps lyrique. Ce corps, loin d'être autoaffectif et expansif, lutte à tout moment avec ses propres limites et, dans le *hic et nunc* de sa preuve, il se décide. D'où l'irruption, dans l'art du XX^e siècle, de ce qu'on nomme, contre le romantisme idéal et universaliste, le réel concret : l'empirie, le fini, l'intraitable du corps, perce l'apparat discursif (objectif, idéologisant) qui sature et infinitise l'art. Par cet acte de mise au point de la relation entre le corps et la conscience, l'artiste – censé être hétéronome par le discours dont il est fait l'objet – devient autonome. C'est, semblablement, contre ce réel fini que bute à chaque pas le travailleur de la langue, écrivain ou traducteur. L'étymologie, loin d'être, selon la tradition romantique, la représentation d'un mythe ancestral (l'origine du langage) est, semble-t-il, le point d'accroche de toute pensée linguistique. D'où, vraisemblablement, la boutade de Saussure : si on remonte à rebours vers l'origine, on ne trouve que le fonctionnement (Meschonnic 2006, 422). Ainsi, par exemple, l'étymon d'« harmonie », l'un des mots les plus prédictifs, les plus iréniques, les plus métaphorisés qui soient, et rempart par cela même de l'imaginaire communautaire (au point qu'il est devenu le mot fourre-tout du romantisme politique et artistique), porte les traces d'un effort performatif, agonique : le mot d'action *harmottein*, emprunté à l'art du menuiser, consiste à assembler, enchâsser, accrocher entre eux deux morceaux de bois. Son homologue latin est le substantif *pagina* (< *compago*), par lequel l'acte agonique de l'écriture a pu être

métaphorisé et transposé à la notion abstraite de littérature. L'assemblage, l'ajustement de deux morceaux de langage – acte logique, acte syntaxique – en dit peut-être bien plus quant au sujet, que tout discours portant sur la ressemblance des arts.

Le corps lutteur

L'art n'est donc point pacifique. Pour que l'artiste devienne tel, selon Hegel, il doit gagner son combat herméneutique en vue d'une reconnaissance de la part de l'Autre, qui s'y oppose (Hegel 2006). La frontalité, figure physionomique s'il en est, serait, dans cette optique, à l'origine de toute dialectique : thèse-antithèse. Par son œuvre, l'artiste serait, au sens le plus prégnant, *positif et oppositif* : en nommant il se nomme contre l'Autre. C'est ainsi que fonctionnerait le sens, aux yeux de Roland Barthes : « Il est mortel – remarque-t-il dans *S/Z* – de lever le trait séparateur, la barre paradigmatique qui permet au sens de fonctionner. » (Barthes 1970, 221) La barre de l'alternative (*aut*) et notamment de l'antithèse est en effet, aux yeux du sémiologue, le « fondement de toute pertinence » : elle assure en tant que telle le « spectacle du Sens » (Barthes 1975, 142). Sans Loi, en effet, pas de désir ; pas de transgression, ni profit herméneutique. Là où la pensée romantique s'est fondée, comme on l'a dit, sur le spectacle du Sens (où les extrêmes, s'affrontant, se pacifient), le désir, qui est du ressort du sujet, opacise et effrange le sens, qui est universel, occasionnant, ainsi, ce profit. Le désir de reconnaissance suppose en effet la mobilisation d'énergies pulsionnelles, autant physiques qu'intellectuelles, que le sens ne peut pas résorber. On n'essayerait pas de comprendre et/ou de s'attacher à quelqu'un – fût-ce notre ennemi ou rival – que si on ne l'aimait pas d'abord ; dans la logique affective, comme la psychanalyse l'a montré, « la relation antonymique fait partie de l'affinité » (Barthes 1953, 134), troublant ainsi la logique frontale fondant le sens. Ce serait donc plutôt le mimétisme désirant et rival (selon la théorie de René Girard - cf. notamment Girard 2012), mimétisme obtus, non viable, qui occasionnerait, dans l'art, sa valeur élective : pas de profit sans différence. D'ailleurs, on ne désire pas ce qui est de l'ordre de l'universel. Il faut qu'on reconnaisse, dans l'ordre des possibles qui nous est donné, ce qui est ponctuel, électif, distinctif. On désire, il est vrai, ce qui nous ressemble – le désir est narcissique – mais, ajoutons-nous, ce désir s'accroche sur un point seulement de cette ressemblance : c'est autour de ce point précis (souvent inconscient ou refoulé) que la bataille pour la reconnaissance (pour la dissemblance) est engagée. Ce n'est que par cette accroche, finalement, que la singularité concrète peut prendre le dessus sur la généralité abstraite, et que l'artiste se rend, nous l'avons dit, autonome par rapport au discours.

C'est à ce niveau épistémologique qu'a lieu la rupture entre le romantisme et le symbolisme. Faisons un pas en arrière : chez Rousseau, l'acte d'effraction de la part du sujet s'appropriant le bien donné en égale mesure à tous les hommes dès l'origine (« ceci est à moi » : Rousseau 2008, 109) justifie l'identité entre la civilisation et le mal ; ce vol symbolique, d'avant la civilisation, est compensé par un contrat social voué à assurer le maintien durable, sur le plan de la loi, de l'égalité naturelle. Plus tard Proudhon (2009) conçoit,

contre la propriété considérée comme un vol, un système de compensation et pacification sociale censé conjurer toute guerre : l'argent. Là où des poètes et hommes politiques tels que Hugo et Lamartine se firent les porte-parole de cet équilibre social ainsi atteint, chez Baudelaire la mise en spectacle de l'hétéronomie par l'excentricité exhibée préparait (en termes kantien) l'autonomie du sujet-artiste : ce dont atteste, parmi d'autres poèmes, « La mort des artistes » (Baudelaire 1975, 127), où le sujet se frappe, se forge soi-même dans la douleur. Si Baudelaire était, dans son époque irénique, l'Autre, le lutteur (homme *contre* mer, ou homme *contre* monde, si l'on pense à « L'homme et la mer » dans *Les fleurs du mal* ; Baudelaire 1975, 19), Mallarmé envisage comme on sait la dépersonnalisation et l'anonymat (« Je suis maintenant impersonnel... » écrit-il à Cazalis en 1867 ; Mallarmé 1995, 343) en vue de contrebalancer l'assurance égotiste du sujet dont le complément est ce qu'on appelle (encore en termes kantien) la théonomie. En terrassant Dieu (Mallarmé 1995, 342), Mallarmé terrasse donc le « je » en tant que sujet irénique et universel pour céder la place, dans sa poétique, à un sujet en proie à ses limites ; ce dont atteste, chez lui, l'exploration des marges du langage. Ayant défini la poésie, dans *Crise de vers*, « un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien » (Mallarmé 1945, 367). Mallarmé porte à la surface, dans la modernité, le paradigme latent de la lutte. C'est Paul Valéry, son élève d'exception, qui formule la célèbre boutade : « ce qui fut baptisé : le *Symbolisme* se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) », en vue de « reprendre à la Musique son bien » (Valéry 1957, 1272). Les poètes se sentant défaillir face à la puissance de la musique, écrit Valéry, « l'orgueil les conseilla » : « à chacun selon sa nature, il souffla donc l'âme de la lutte, – étrange lutte intellectuelle » (Valéry 1957, 1271). C'est bien cette lutte pour la reconnaissance qui renouvela l'art. Le pastiche, ressenti jusqu'à présent comme une violation de l'identité autoriale, acquiert d'ores et déjà une valeur herméneutique : l'art relève du combat amoureux, du désir rival. Dans le célèbre passage de la *Recherche* où Albertine reprend en écho les mots caractéristiques du narrateur, ce dernier remarque que cette captation est un gage d'amour : « [...] sans moi, elle ne parlerait pas ainsi, elle a subi profondément mon influence, elle ne peut donc pas ne pas m'aimer, elle est mon œuvre. » (Proust 1954, 129)

Ces remarques faites, nous allons distinguer cinq paradigmes « agoniques » de l'art : un paradigme anthropologique, un paradigme philosophique, un paradigme psychanalytique, un paradigme sémiologique, un paradigme sociologique.

Le paradigme anthropologique

Dans nombre de cultures dites primitives le combat était revêtu d'une valeur cultuelle que nous dirons aujourd'hui métapsychique : il comportait, de la part du gagnant, la consommation de la chair (et, métaphoriquement, de l'âme) de l'autre (Landi 2006, 75-85). Par ce rite d'incorporation le gagnant doublait sa force. Nombre de métaphores chrétiennes dérivent de ces pratiques archaïques.

Dans la culture grecque ancienne la *métis*, l'astuce du héros, est le principe fondateur de la civilisation. Parmi ces héros figure Hermès, le grand thésauriseur, inventeur des instruments de musique et de l'écriture. Tout commence par son infraction de l'interdit de Zeus (le vol des vaches de son troupeau), qui introduit dans le monde le manque et déclenche ainsi la lutte entre les hommes et les dieux pour la conquête du sens. Cette « valeur d'abus », cette effraction du code, s'opposera toujours à « la valeur d'échange », dont la prérogative est la stabilité de l'ordre existant. Si le vol symbolique d'Hermès n'avait pas eu lieu, l'échange aurait été toujours mutuel : répétition du même sans perte et sans reste. C'est également le vol de Prométhée qui rend compte de l'effort accompli par la civilisation pour s'approprier le mystère de la nature, garant de la stabilité du monde. Sauf que ce mythe révolutionnaire, que les romantiques ont tourné à leur avantage, est asservi à la nécessité d'assurer la primauté définitive du Bien (la paix) sur le Mal (la lutte). Autant dire que les gagnants se prétendent, en raison de leur triomphe, les dépositaires légitimes d'une positivité morale dont les autres seront toujours privés : le bien qu'on contemple n'est pas négociable. La rivalité herméneutique entre l'homme et la nature (en vue de dompter la force de cette dernière et posséder ainsi les secrets de la création) est également représentée par la lutte entre Apollon, dieu de la paix civile, et le serpent né de la terre qui survient pour troubler cette paix. Se souvenant peut-être de Laocoon, le serviteur d'Apollon qui lutte avec le serpent – exemple dont Lessing se sert pour préconiser, comme on le verra sous peu, la dissemblance entre les arts – Delacroix exalte, dans son *Apollon vainqueur du serpent*, les forces gagnantes de la paix et de la fraternité. Le serpent en tant qu'esprit de la lutte (physique et intellectuelle ; c'est à cet effet qu'il est associé au démon dans la tradition chrétienne) a son équivalent dans la culture judaïque : on se souvient de l'épisode biblique de Yahweh luttant avec le serpent tentateur (*Gen*, 3 : 13-15). Mais c'est d'un autre sujet biblique, cher à Delacroix et à Baudelaire (pour des raisons bien différentes sinon tout à fait opposées⁸) que nous allons nous réclamer ici : la lutte de Jacob avec l'Ange (*Gen*, 32 : 22-32). C'est le grand sujet œdipique de la lutte de l'homme avec la force paternelle, donnée comme surhumaine : Jacob et l'Ange ont lutté toute la nuit, jusqu'à ce que Jacob, le jour venu, capitole. L'Ange met l'épée sur son épaule en prononçant ces paroles : « Tu es Israël et sur ce nom je fonde mon peuple ». Le gagnant est celui qui peut nommer l'autre : il a un pouvoir absolu sur lui. Mallarmé se réclame de cet épisode pour fonder sa poétique nouvelle (Mallarmé 1995, 342) : c'est le poète-Jacob qui terrasse Dieu et son « méchant plumage », pour mettre enfin entre parenthèses l'acte de nomination, qui est domination.

Le paradigme philosophique

C'est sur la notion de prédation linguistique (*praedatio linguae*) que Francis Bacon fonde, dans son *Novum organum* (1620) (Bacon 1843), la primauté des sciences : la science commence au moment où la nature, qui se cache, est conquise et nommée. Il s'agissait, bien sûr, de s'affranchir de tous les idoles, mais aussi de soustraire la vérité aux « infidèles » : *tamquam*

ab iniustis possessoribus in usum nostrum vindicanda, selon une formule de Saint-Augustin (*De doctr. Christ.* II, 40, 60) qu'il renverse en se l'appropriant symboliquement. Là où la science s'affirme par un acte de nomination qui est vocation (elle conquiert le monde et se l'incorpore ; tout en le généralisant, elle le banalise), l'art affiche contre elle la primauté de la contemplation, ou théorie, qui est alors donnée comme état de choses, permanence d'être. Dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) Jean-Baptiste du Bos (Du Bos 1993) fonde son idée du sublime, idée évidemment destinée à un succès durable, sur la contemplation, autrement dit sur la réception de l'art : c'est le spectateur qui est mis, comme on sait, au premier plan. Suivi par Edmond Burke (*Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1757) (Burke 2009), Du Bos prépare ainsi ce qu'on appelle l'esthétique romantique : c'est à ce niveau subjectif, sensitif, que les arts se rencontrent en se fondant en unité. À une telle approche Lessing réagit polémiquement prônant, dans son *Laocoon* de 1766 (où le nom éponyme du lutteur mythique acquiert, justement, une valeur programmatique), la nécessité d'une distinction entre les arts sur la base de leurs causes respectives :

Les anciens [...] eurent soin d'observer que, malgré cette ressemblance parfaite de leurs effets, ils différeraient non seulement dans le choix de leurs objets, mais dans leur manière de les imiter. Mais, sans avoir égard à cette différence essentielle, plusieurs critiques modernes sont partis du rapport ainsi remarqué entre la peinture et la poésie, pour en tirer les remarques les plus absurdes. [...] Rien n'appartient de droit à l'un de ces arts qu'ils ne veuillent l'accorder à l'autre [...]. Pleins de cette idée ils prononcent avec assurance les jugements les plus superficiels [...]. Cette fausse critique a séduit en partie les artistes mêmes. (Lessing 1802, xiii-xv)

Dans une lettre à Schiller du 23 décembre 1797 accompagnant son bref essai sur la poésie épique et dramatique, Goethe s'oppose, lui aussi, fermement au principe de l'interpénétration des arts, voyant dans cette idée moderne une décadence des arts eux-mêmes dans leur simple condescendance à la volonté du public (Goethe 1923, 63-64)⁹. Contre l'hypothèse dite autonomiste, Tieck et Wackenroder (*Épanchement d'un moine ami des arts*, 1799) (Tieck-Wackenroder, 2009) relancent de leur côté l'hypothèse dite fusionniste : l'égalitarisme entre les arts qu'ils revendiquent repose sur le refus de toute hiérarchie interartistique, tout autant sur le plan théorique (ontologique, générique) que pratique. Aux yeux des deux romantiques allemands, les arts se rapportent l'un à l'autre selon un principe d'horizontalité et non plus de verticalité. Cette contiguïté dynamique, évoquée sous le nom suggestif de « ronde des arts », justifie la transfusibilité du sens de l'un à l'autre. Dès à présent, un grand système de métaphorisation est mis sur pied en vue de justifier, sur le plan discursif, ce qu'on appelle couramment la « correspondance » des arts. Ces derniers, se donnant la main, vont désormais enjamber leurs propres limites et, se glosant réciproquement, mettent en commun leurs moyens et leurs discours respectifs. Ce paradigme irénique est questionné par Hegel, qui situe au centre de sa philosophie, comme on sait, le mouvement dialectique. Un

tel mouvement est réputé nécessaire en vue d'atteindre l'autodétermination de l'esprit. Ce mouvement agonique ne va pas sans l'appréhension, de la part du sujet, de sa propre limite. S'apercevant que le dépassement de cette limite au profit d'une vague idée de liberté (herméneutique et morale) finit par déifier l'homme, qui reste ainsi dans l'ignorance de sa finitude, Hegel oppose à cette liberté la nécessité d'une lutte perpétuelle entre l'esprit et le monde. Se réclamant du *Neveu de Rameau* de Diderot traduit par Goethe, Hegel élabore dans sa *Phénoménologie de l'Esprit* (1807) (Hegel 2006) la théorie de la lutte du maître et de l'esclave en vue de la reconnaissance sociale et spirituelle du deuxième, privé d'esprit, contre le premier, qui en est le dépositaire légitime. Cette théorie, devenue célèbre, va servir de base, comme on sait, au modèle marxiste de la lutte des classes. En l'absence d'un certain penchant pour la lutte (que Hegel appelle encore « le mal », chargeant ainsi le moment négatif de sa dialectique d'une connotation morale) le bien ne peut pas mériter ce nom. En effet, ce n'est qu'à l'issue de cette lutte que l'*en-soi* peut devenir, comme on l'a dit, *pour-soi* ; à défaut de ce combat l'homme reste dans son innocence première en se situant au-dessous de l'esprit. Il en va de même pour l'artiste qui, en tant qu'esclave, lutte pour la reconnaissance de son œuvre. Si dans la *Phénoménologie* Hegel fait de l'artiste lui-même un lutteur, dans ses *Cours d'esthétique* il considère les arts comme les « différences immanentes » du concept. Organisés selon un ordre progressif, ils constituent, chacun selon ses propriétés, les différentes « étapes de la spiritualisation du contenu et du matériau » (Olivier 2003, 138), marquant ainsi, chez une subjectivité donnée, le mouvement de prise de conscience de soi. La musique se différencie des autres arts par ce qu'on pourrait appeler une privation rédemptrice : comme elle n'a pas, au dire d'Hegel, d'intériorité et donc pas d'esprit, elle serait, de par son vide ontologique, l'expression immédiate du négatif et de la différence : comme le temps nie l'espace, le son, « être-pour-autrui » (Olivier 2003, 141), est l'altérité pure qui, tout en ne sachant pas ce qu'elle fait, semble pouvoir questionner et circonscrire l'espace identitaire du sujet. Cette « différence » est appréciable dans la répétition musicale : comme Hegel le voit avant Deleuze (1968), le procédé itératif est d'abord un procédé distinctif. L'image physionomique de la lutte revient, dans les *Cours d'esthétique* d'Hegel, à propos du motif musical. Les motifs, dans leur mouvement perpétuel, s'entrelacent entre eux simulant une lutte où ils seront, tour à tour, vaincus ou vainqueurs. Une idée de contenu point alors derrière le jeu de l'être et de la forme : nommément, dans les oppositions, transitions, contradictions entre ces motifs mêmes, « et leurs solutions » (Olivier 2003, 88-90). D'où l'intuition, chez le philosophe allemand, d'une dialectique implicite caractérisant la forme-sonate : elle serait l'expression d'une « totalité de différences » ; autrement dit, l'exposition même du fait dialectique. C'est de cette théorie que Adorno va plus tard, donc, se réclamer (Adorno 1974). Entre temps, par les effets de ce mouvement, nous voici projetés dans ce que le même Hegel appelle « la fin de la période artistique » (*Ende der Kunstperiode*) : il faut maintenant délaissier la liberté innocente de l'art et se consacrer au monde réel. Un hiatus est creusé à jamais entre l'approche esthétique (hédoniste) et le réalisme social, utilitariste et défavorable aux arts. Car ces derniers, inscrits désormais du côté du délectable et du somptuaire, seront exclus du système productif. En vue de conjurer toute condescendance à l'égard de l'esthétique bourgeoise, qui

cumule les moyens de l'art pour en faire un spectacle du sens, le lettrisme d'un Isidore Isou et le situationnisme d'un Guy Debord revendiqueront au même titre la séparation radicale entre les arts. Cette séparation consiste, sur le plan performatif, dans la séparation entre son et image ; le visuel et le sonore, jusqu'à présent unis dans leur fusionnalité magique, vont être polémiquement scindés, et donnés en décalé : l'un, comme on sait, se divise en deux dans la dialectique marxiste héritant de l'hégélisme. Rien encore, cependant, qui subtilise, démultiplie, fragmente le réel : ce dernier continue à se montrer dans sa compacité prétextuelle, polémique et, finalement, idéologique.

Le paradigme psychanalytique

Si l'on donne pour acquise la vulgate lacanienne selon laquelle le monde est structuré comme un langage, c'est la syntaxe, et non le mot, qui porte la relation, et donc l'affect ; c'est, en d'autres termes, par la structure et non par le sens que se transmet l'*être-pour-autrui* dont le son est, à nos yeux, l'expression. La logique de l'inconscient se fonde, tout comme la logique de la musique, sur un système complexe de relations où plusieurs lignes se croisent, et où l'alternative ou frontalité (*aut*) se double d'une co-présence ou contiguïté (*et*). Là où la logique rationnelle se fonde, on l'a vu, tout aussi bien sur la ressemblance (je n'aime que ce qui me ressemble ; d'où la constitution des familles et des communautés), que sur la dissemblance ou antithèse, la logique de l'inconscient fait bifurquer les relations mutuelles entre les parties impliquées : le ressemblant peut dissembler, le dissemblant ressembler. Et là où le discours sur l'art est foncièrement objectif, égalitaire, tendant à l'équilibre (l'art pour tous/tous pour les arts), l'inconscient de l'art est subjectif, rival, agonique et foncièrement parasite : il creuse et manipule, sur fond d'affect, les relations stables en vue d'obtenir, par un trouble du système, une reconnaissance élective. Finalement, ce ne sont pas les arts qui rivalisent entre eux (selon un point de vue idéologique et métaphorique), mais les artistes eux-mêmes dans ce qu'ils ont d'intransitif, d'obtus ; et ce, dans le moment le plus vital, désirant, de leur vie créative.

Le paradigme œdipique qui gouverne, selon Nietzsche, la morale et en établit la généalogie (Nietzsche 2011) pourrait être élargi à la généalogie de l'art. Chaque artiste, ou prétendu tel, affirme et affiche son bien en privant l'autre d'un certain partage. Dans cette effraction, dans ce vol symbolique du bien à partager, un comportement ordalique est en action : je ne peux que valider mon existence (et, par extension, mon existence artistique) en la risquant. Par ce duel fantasmatique, finalement, le « je » se décide et s'affirme (artistiquement ou non) *contre* l'autre. La célèbre candidature de Baudelaire à l'Académie française en atteste.

Le combat œdipique entre les artistes est, nous semble-t-il, de deux ordres : le premier, classique et paternel, est vertical selon le schème modèle-parodie ; ce que René Girard appelle, justement, la « médiation externe » (Girard 1961). Dans ce cas, le texte-source ou hypotexte joue, dans son autorité intimidante, le rôle de modèle autorisé. Bravant ce que Pierre Champion appelle « l'antique droit de l'aînesse » (Champion 2016, 60), le novice dans

l'art comme dans la vie veut disputer à l'ainé sa primauté ; l'exproprier de son bien et se substituer à lui. Dans le deuxième cas, ou de la « médiation interne », la relation est fraternelle et horizontale : le modèle du Père ayant perdu sa légitimité, on n'assiste plus qu'à une lutte entre frères, entre pairs, pour la reconnaissance d'un espace identitaire. Par rapport à la parodie, qui n'est que le renversement désacralisant d'un modèle supposé supérieur et autoritaire, c'est le pastiche qui prime à ce moment. Là où l'emprunteur joue le rôle actif dans le système, le prêteur peut jouir d'être saccagé, violé, dans ce qu'il a de plus propre et de plus intime, comme c'est le cas de Verlaine avec Fauré : car ce vol, cette expropriation qui se fait sur fond d'affect, est un acte de rivalité et d'amour à la fois. Il existe des réécritures aimantes et rivales dont la reconnaissance cache le saccage et vice versa : « dédicaces », « hommages à » ; « à la manière de » ; « en pensant à ». C'est dans ces « opérations contresignantes » (Marteau 2015, 45) que se joue la dialectique désirante (« parallèle » aurait dit Verlaine) du soi et de l'autre. Là où le même Verlaine est à la fois pastiché par les musiciens, pasticheur anonyme de poètes (« À la manière de plusieurs » est le titre d'une section de *Jadis et naguère* ; Verlaine 1884, 103-114) et pasticheur de soi-même (« À la manière de Paul Verlaine », poème dans *Parallèlement* de 1889 ; Verlaine 1905, 250), pour Proust le pastiche est, on l'a vu, « le psychodrame par lequel, en la mimant, on se délivre d'une œuvre aimée et détestée » (Tadié 1971, 991). Mimer la littérature, la peinture, la musique¹⁰ des autres était pour lui « affaire d'hygiène » : « il faut se purger du vice d'idolâtrie et d'imitation [...] pour redescendre à ne plus être que Marcel Proust quand j'écris mes romans » (Proust 1948, 433)¹¹.

Le paradigme sémiologique

Face à l'informel romantique qui a, selon Francesco Orlando, « biologisé la langue », on assiste, à l'avènement du symbolisme, à ce que le même critique qualifie de « retour du refoulé formel » (Orlando 1997, 55). La forme, qui est accident et limite de l'œuvre, s'impose à nouveau dans l'épistémologie de l'art au XX^e siècle. Dans cette nouvelle perspective, la musique ne perd pas sa fonction interrogeante et modélisante à la fois. Elle survient maintenant pour questionner, par son jeu formel, le *quant-à-soi* du sujet. Son *être-pour-autrui* bouscule en effet, à l'égal de l'ironie, toute position : la manipule, l'intervertit, la superpose. Si la musique en tant que modèle n'a pas souvent prise directe sur un certain *quant-à-soi* du discours, pour qui les faits de l'expérience, y compris la musique elle-même, continuent à être maîtrisés à l'appui d'un discours prétextuel, il n'en demeure pas moins que la poésie, à force d'épier et d'imiter les traits de l'art rival, finit par délaisser les catégories grammaticales dites substantielles (les noms et les adjectifs, rempart de l'imaginaire), pour porter son attention vers certains faits de relation et/ou de fonction (modalisateurs, déictiques, conjonctions) dans lesquels se joue le jeu de la présence et de l'absence, de la ressemblance et de la différence. Si la métaphore était auparavant le rempart de la ressemblance et de l'obviété, l'ironie l'emporte en tant que marque, dans le discours, de l'*être-pour-autrui*, comme Jankélévitch le voit dans son essai intitulé *L'Ironie* (Jankélévitch 1964). Bien plus qu'une

figure de pensée selon la tradition logocentrique, l'ironie est un fait positionnel, aspectuel et différentiel. Située latéralement et non pas frontalement par rapport à l'objet, elle nous oblige à négocier, à chaque pas, notre posture énonciative, comme dans une lutte on change de position pour mieux contrebalancer la force (frontale) de l'autre. Le traitement de l'ironie en tant qu'expression d'une mimèse rivale est repérable, dès le XVIII^e siècle, chez Beauzée. Parmi les « Six espèces d'ironie » enregistrées par le grammairien, la première place est occupée par l'acception suivante : « [...] on répète directement ce qu'un autre a dit ou pu dire, en affectant même d'en imiter le maintien, les gestes et le ton. » (Beauzée 1784, 553). Selon Philippe Hamon, l'une des marques principales de l'ironie dans l'art est la « tension entre deux parties disjointes » : ce qui revient au sens premier du mot « harmonie » évoqué plus haut. Par l'ironie, ou harmonie (musicalement parlant), « deux registres, deux champs sémantiques, deux termes d'une comparaison » sont mis en relation ou problématisés ; une dialectique s'établit « entre l'énoncé et un autre énoncé extérieur cité, parodié, pastiché, ou simplement mentionné en écho » (Hamon 1996, 42). Un certain type d'ironie, qualifié par Philippe Hamon de paradigmatique, joue par exemple sur le renversement des hiérarchies, alors que l'ironie syntagmatique s'attache plutôt à la logique des déroulements et des enchaînements, ou aux dysfonctionnements dans la séquentialité (Hamon 1996, 69-70). Tous ces phénomènes sont, évidemment, coextensifs ; d'où les positionnements multiples qu'on vient d'évoquer.

Le paradigme sociologique

Le « culturalisme » en tant que discours œcuménique n'apporterait rien ni aux arts ni à la culture si le système culturel et artistique n'était, à son intérieur, dialectique, dynamique, lutteur. Pierre Bayle écrivait déjà, à propos de la République des lettres, institution égalitaire et communautaire s'il en est : « On n'y reconnaît que l'empire de la vérité et de la raison et sous leurs auspices on fait la guerre innocemment à qui que ce soit. » (Bayle 1820, 584) C'est Pierre Bourdieu qui cite ce passage dans son célèbre article intitulé « Le champ littéraire » (Bourdieu 1991). Par « champ littéraire » le sociologue entend, justement, un « champ de tensions » ou « champ de forces » : c'est, à son dire, la lutte entre les tenants et les prétendants au bien symbolique qui fait l'histoire même du champ. Face à la tendance englobante et hiérarchisante du pouvoir, le champ artistique doit d'abord marquer son autonomie, son *quant-à-soi*, dirons-nous. Là où le pouvoir est économique, et donc utilitariste, le champ artistique se distingue par l'anti-économisme et le désintéressement : c'est le point commun, le point d'accroche autour duquel la bataille entre les artistes peut être engagée. Cette bataille vise à gagner un bien qui ne peut être que symbolique : la reconnaissance, la nomination, la qualification. Or, puisque la partie et le tout, dans la psychologie individuelle autant que sociale se ressemblent et s'opposent à la fois, le champ littéraire, qui n'est qu'une subdivision interne du champ artistique, est gouverné par les mêmes lois rivales : à savoir par des traits pertinents et efficaces par rapport au *nómos* ou loi interne réglant le champ. Ces traits ne

tombent pas du ciel, mais sont négociés entre les membres du champ par leurs « prises de position » respectives. Et ce n'est donc pas un hasard si, à partir de l'Antiquité, la musique est le modèle politique est social par excellence. C'est la musique qui, avec son articulation complexe de sons autour d'un pivot (tonal), illustre le profit herméneutique qu'on peut tirer de la différence par rapport à un système donné : ce que les Grecs anciens avaient justement compris bien avant notre ère, conférant aux différents systèmes, ou modes musicaux appelés « lois » (*nómoi*), une éthique propre. Cette dynamique relationnelle, instituée au sein d'un système, ordre, ou classe, seule donne à la vie comme à l'art un profit. Les vies comme les arts, de par leur simple ressemblance, n'auraient plus rien, évidemment, à nous communiquer : comme la valeur de toute chose n'est pas donnée d'avance, mais elle est toujours à négocier par un nouveau positionnement, en l'absence de ce positionnement et à défaut de nouvelles distinctions, s'épuise. En l'absence de ces tensions on aurait finalement, comme Bourdieu le voit bien, la simple répétition du même : reproduction plate du système, ou questionnement frontal, avec son effet lassant de parodie automatique. Un système est dynamique lorsque, à chaque pas fait en avant, un pas fait de côté produit, et Bourdieu rejoint ici Adorno, l'« effrangement » des limites pertinentes à chaque art.

Cependant, la simple description du fonctionnement du champ ne suffit pas. Une histoire des « prises de position » (Bourdieu 1991, 24) s'avère, aux yeux du sociologue, nécessaire : une philogenèse des conquêtes sociales des artistes qui soit à même de nous faire apprécier des invariants au fil du temps. On ne reste pas moins, dans la perspective de Bourdieu, dans la généralisation, qui est forcément le domaine des sciences théoriques. Car toute science, toute théorie, ne peut que regarder les choses frontalement, sans qu'aucune relation affective, latérale, ne s'établisse entre le sujet et l'objet. C'est ce qu'un sociologue, Max Weber, s'était un jour demandé, en essayant d'assumer, par rapport à l'objet, ce qu'on appelle une focalisation interne. Empruntant à Goethe la notion d'« affinité élective » (*Wahlverwandtschaft*), Max Weber l'adopte dans son *Éthique protestante* (Weber 1964) et ailleurs. Comme Michael Löwy le rappelle, Weber, qui ne définit pas la notion (car il ne peut pas, croyons-nous, la *définir*), laisse entendre que l'affinité élective est le processus par lequel « deux formes culturelles – religieuses, intellectuelles, politiques ou économiques – entrent, à partir de certaines analogies significatives, parentés intimes ou affinités de sens, dans un rapport d'attraction et influence réciproques, choix mutuel, convergence active et renforcement mutuel » (Löwy 2004, 93). Sans se substituer « aux autres paradigmes analytiques, explicatifs ou compréhensifs » l'affinité élective de Weber, poursuit le critique, « peut constituer un angle d'approche nouveau, jusqu'ici peu exploré, dans le champ de la sociologie de la culture » (Löwy 2004, 93).

Le compromis enfin trouvé, dans le champ, entre le somptuaire et l'utile, a fait de l'art, pris au sens le plus vague du terme, un « bien culturel » ; c'est au prix de cette métaphore que nous assurons, faute de mieux, permanence et protection aux produits de l'art. La musique, art accidentel, se soustrait, de par son statut, à ce destin : consistant tout entier dans l'acte performatif où un destin se joue à un moment donné, elle porte à la surface ce qu'on peut appeler la lettre de l'art, à savoir, la lutte toujours entretenue entre l'artiste et ses moyens. Si,

dans le cas de la musique, ces moyens se nomment instruments, la voix humaine peut être traitée de la même manière : instrument introjecté, sur le plan autant physiologique que psychologique, la voix est à la fois *être-pour-soi* et *être-pour-autrui*. Car le chanteur « écoute » sa propre voix en tant que résultat de ce travail, de cette lutte menée avec sa « chose ». Il en va de même avec le public, cet *autre* de nous-mêmes : comme Roland Barthes le rappelle dans l'article « Écoute », « « j'écoute » veut dire aussi « écoute-moi » » (Barthes 1992, 217). De même, « composer » ce n'est pas donner à entendre, c'est plutôt « donner à faire » : composer signifie, autrement dit, ébranler en nous « non la satisfaction, mais le désir, qui est de « faire » cette littérature, cette musique-là » (Barthes 1992, 232). La « pulsion mimétique », ou « fantasme » d'action suscité par l'art, qu'il soit musical ou littéraire ou même pictural, c'est de se situer soi-même, en tant que sujet, « dans le scénario de l'exécution » (Barthes 1992, 233). Ainsi, le monde de l'art « est un petit théâtre où s'affrontent ces deux déités modernes [...] le pouvoir et le désir » (Barthes 1992, 230). La musique étant à proprement parler un « champ de signifiante » (un champ de tensions) et non pas un « système de signes », l'antithèse n'est pas, comme on l'a vu, de son ressort. Son seul référent réel et concret, poursuit le sémiologue, c'est le corps en action (Barthes 1992, 273). D'un côté, il faudra que « le chant écrive » en vue de conquérir « un langage, une nomination » ; de l'autre, que l'écrivain, se situant « dans le scénario de l'exécution », apprenne le travail de la musique proprement dite – de la musique jouée : « ce qui lutte », justement, « avec l'écriture » (Barthes 1992, 272).

La réflexion que nous avons menée à travers nos cinq paradigmes aboutit à quelques remarques conclusives : si la voix est du ressort de la biologie comme de l'histoire, c'est entre le corps lyrique (qui est moniste et expansif, passif, essentiellement mythique et acronique), et le corps travailleur (qui est duel, réflexif, actif, historique), que l'art du chant trouve à notre sens son statut artistique. Car la voix est un instrument qui peut s'oublier tant qu'il souffle la vie ; mais l'art du chant nous enseigne que ce souffle il faut l'entretenir, l'exercer, le cultiver au plus haut point, dans les limites mêmes de notre corps. C'est, nous semble-t-il, par le chant, bien plus que par le discours, qu'on apprend les limites de notre droit de parole ; et ce, au profit de l'autre, qui écoute.

Notes

- 1 Michela Landi est professeure associée de littérature française à l'Université de Florence et responsable à Florence du doctorat trinational (Florence-Bonn-Sorbonne Université) : « Les mythes fondateurs européens dans la littérature et les arts ».
- 2 « Sans qu'ils le sachent », précise Adorno, « les arts s'effrangent peut-être aussi pour abolir cette absence de dénominateur commun à ce qui a cours sous le même nom. » (Adorno, 2002, 8)
- 3 L'ironie flaubertienne à l'égard de cette idée romantique est décelable dans *L'éducation sentimentale*, où des « artistes » travaillent ensemble dans l'atelier du bourgeois Arnoux (Flaubert 2015, 62).

- 4 « Accourez tous avec nous, artistes, réunissons-nous, coalisons-nous, faisons de l'art ensemble, parlons-en quand nous n'en ferons pas, voilà notre but. » (Janin 1831, 9)
- 5 « L'industrie culturelle est modelée sur la régression mimétique, sur la manipulation d'impulsions mimétiques refoulées : anticiper l'imitation des spectateurs et faire apparaître l'approbation qu'elle veut susciter comme déjà existante. Dans un système stable, elle peut compter sur une telle approbation et il lui reste plutôt à la répéter sur le mode du rituel qu'à vraiment la susciter. Son produit n'est pas un stimulus mais un modèle de réaction à des stimulations non existantes. » (Adorno-Horkheimer 1983, 215-216)
- 6 Comme Béatrice Didier le fait remarquer dans sa préface à *Die Musik des Mörders*, « l'opéra est par excellence le genre où littérature et musique, arts du déroulement dans le temps, fraternisent volontiers » (Didier 2018, IX).
- 7 Nous nous référons ici à l'édition italienne (cf. bibliographie). Il n'existe pas à notre connaissance, de traduction en français de ce texte capital. Nous signalons un laboratoire de traduction en ligne, dirigé par l'un des spécialistes français de Lukács, Jean-Pierre Morbois : <http://amisgeorglukacs.over-blog.com/georg-lukacs-prolegomenes-a-l-esthetique.html> (consultation 29.01.2019).
- 8 Eugène Delacroix, *Jacob lutte avec l'Ange* (fresque, Eglise de Saint-Sulpice, Paris). Cf. Ch. Baudelaire, « Peintures murales d'Eugène Delacroix à Saint-Sulpice » (Baudelaire 1975, 729-731).
- 9 « J'ai été frappé de la facilité avec laquelle nous autres modernes nous confondons les genres, je dirais presque que nous ne sommes pas même capables de les distinguer. Cela est sans doute ainsi parce que les artistes, au lieu de produire une œuvre d'art d'après les conditions de son genre, cèdent complaisamment à la manie du public. [...] Il serait du devoir des artistes de résister de toutes leurs forces à ces tendances enfantines, barbares, absurdes, en séparant les œuvres d'art [...] afin de pouvoir conserver à chacune de ces œuvres les qualités et les particularités qui lui sont propres, ainsi que l'ont fait les anciens, qui, grâce à leur rigorisme sont devenus de si grands artistes. Mais qui peut séparer sa nacelle des vagues qui la portent ? » (Goethe 1923, 63-64)
- 10 « Chaque écrivain doit faire sa langue comme chaque violoniste est obligé de faire son *son* » écrit-il à Madame Straus (Afri 1996, 43).
- 11 La revue *Les Lettres*, fondée en mars 1906 par Fernand Gregh, rassemble nombre de proches de Proust amants du pastiche : musiciens (Reynaldo Hahn et Paul Dukas), peintres et écrivains (Henri Barbusse, Tristan Bernard, Robert de Flers, Henri de Régnier, Pierre Louÿs). Un pastiche d'après Maeterlinck, « Idrofile et filigrane » est adapté pour la scène avec musique de Marcel Fournier (parodiant Debussy) au Théâtre des arts en juin 1913.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. : *Théorie esthétique*. Paris : Klinkcksieck, 1974.
- Adorno, Theodor W. : *Essai sur Wagner*. Paris : Gallimard, 1993.
- Adorno, Theodor W. : « L'Art et les Arts » (Trad. J. Lauxerois, P. Szendy). In : Adorno, Theodor W. : *L'Art et les arts*. Paris : Desclée de Brouwer, 2002, 43-74.
- Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max : *La Dialectique de la raison*. Paris : Gallimard, 1983.

- Afri, Pascal A. : *Céline et Proust. Correspondances proustiennes dans l'œuvre de L.-F. Céline*. Birmingham (AL) : Summa Publ., 1996.
- Bacon, Francis : *Nouvel Organum ou règles véritables pour l'interprétation de la Nature*. Trad. F. Riaux. Paris : Charpentier, 1843.
- Barthes, Roland : *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1953.
- Barthes, Roland : *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.
- Barthes, Roland : *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil, 1975.
- Barthes, Roland : *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977.
- Barthes, Roland : *Le grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*. Paris : Seuil, 1981.
- Barthes, Roland : *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.
- Barthes, Roland : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil, 1992.
- Baudelaire, Charles : « L'Art philosophique ». In : Baudelaire, Charles : *Œuvres complètes*. Vol. 2. Paris : Gallimard, 1975, 598-605.
- Baudelaire, Charles : *Les Fleurs du mal*. In : Baudelaire, Charles : *Œuvres complètes*. Vol. 1. Paris : Gallimard, 1975, 3-177.
- Bayle, Pierre : « Catus ». In : Bayle, Pierre : *Dictionnaire historique et critique*. Vol. 4. Nouvelle édition. Paris : Desoer Libraire, 1820, 581-587.
- Beauzée, Nicolas : « Mimèse ». In : *Encyclopédie méthodique-II. Grammaire et Littérature*. Paris : Panckoucke, 1784, 553.
- Bourdieu, Pierre : « Le champ littéraire ». In : *Actes de la recherche en sciences sociales* 89 (septembre 1991) : *Le champ littéraire*, 3-46.
- Burke, Edmond : *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Prés. et trad. B. Saint Girons. Paris : Jacques Vrin, 2009.
- Campion, Pierre : « « Uniment reprendre notre bien ». Une action en restitution de propriété ». In : Bonnet, Antoine / Frangne, Pierre-Henry (éds) : *Mallarmé et la musique. La musique et Mallarmé*. Rennes : PUR, 2016, 59-64.
- Charbonnier, Georges : *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. Paris : Julliard, 1961.
- Deshoulières, Valérie / Constantinescu, Muguraş (éds) : *Les funambules de l'affection. Maîtres et disciples*. Clermont-Ferrand : Presses de l'Université Blaise Pascal, 2009.
- Deleuze, Gilles : *Différence et répétition*. Paris : PUF, 1968.
- Derrida, Jacques : *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 1967.
- Diderot, Denis : « Lettre sur les sourds et muets ». In : Diderot, Denis : *Lettre sur les aveugles. Lettre sur les sourds et muets*. Éd. M. Hobson et S. Harvey. Paris : Garnier-Flammarion, 2000, 91-135.
- Didier, Béatrice : « Opéra et romantisme ». In : Faverzani, Camillo (éd.) : *Die Musik des Mörders. Les Romantiques et l'Opéra*. Lucca : Libreria Musicale Italiana, 2018, ix-xiii.
- Du Bos, Jean-Baptiste : *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Éd. D. Désirat. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 1993.
- Ergal, Yves-Michel / Finck, Michèle (éds) : *Littérature comparée et correspondance des arts*. Strasbourg : Presses de l'Université, 2014.
- Fallay d'Este, Lauriane / Bauer, Nathalie : *Le paragone. Le parallèle des arts*. Paris : Klincksieck, 2009.
- Flaubert, Gustave : *L'éducation sentimentale*. Préf. A. Thibaudet. Paris : Gallimard, 2015.

- Girard, René : *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset, 1977.
- Girard, René : *Géométries du désir*. Paris : L'Herne 2012.
- Goethe, Johann Wolfgang von : « Lettre à Schiller du 23 décembre 1797 ». In : *Correspondance entre Schiller et Goethe 1794-1805*. Éd. L. Herr. Toronto : University of Ottawa, 1923, 317-321.
- Hamon, Philippe : *L'Ironie littéraire. Essai sur une écriture oblique*. Paris : Hachette, 2000.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich : *Phénoménologie de l'esprit*. Paris : Jacques Vrin, 2006.
- Heidmann, Ute : « Enjeux d'une comparaison différentielle et discursive. L'exemple de l'analyse des contes ». In : Hubert Roland / Vanasten, Stéphanie (éds.) : *Les nouvelles voies du comparatisme*. In : *Cahier voor Literatuurwetenschap* 2 (2010), 27-40.
- Heller, Agnès : « L'esthétique de György Lukács ». In : *L'Homme et la société* 9 (1968) : *Sociologie tchécoslovaque et renouveau de la pensée marxiste*, 221-231.
- Hugo, Victor : *Préface a Hernani (1830)*. Paris : Hetzel, 1889.
- Janin, Jules : « Être artiste ». In : *L'Artiste* 1^{ère} série, 1,1 (1831), 9-12.
- Jankélévitch, Vladimir : *L'Ironie*. Paris : Flammarion, 1964.
- Jurt, Joseph : *Les arts rivaux. Littérature et arts visuels d'Homère à Huysmans*. Paris : Classiques Garnier, 2018.
- Lacan, Jacques : *Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1963-1964.
- Landi, Michela : *L'Arco e la lira. Musica e sacrificio nel secondo Ottocento francese*. Pisa : Pacini, 2006.
- Lévi-Strauss, Claude : *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris : PUF, 1949.
- Lessing, Gotthold Ephraïm : *Du Laocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*. Paris : Chez Antoine Augustin Renouard, 1802.
- Locke, Ralph P. : *Les Saint-simoniens et la musique*. Liège : Mardaga, 1992.
- Löwy Michael : « Le concept d'affinité élective chez Max Weber ». In : *Archives de sciences sociales des religions* 127 (juillet/septembre 2004), <http://journals.openedition.org/assr/1055> (consultation 29.12.2018).
- Lukács, Georg : *Estetica*. Trad. A. Marietti Solmi. Torino : Einaudi, 1970.
- Lukács, Georg : *Philosophie de l'art (1912-1914). Premiers écrits sur l'esthétique*. Éd. R. Rochlitz. Paris : Klincksieck, 1981.
- Lukács, Georg : *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*. Trad. J.-P. Morbois. Berlin/Weimar : Aufbau-Verlag, 1985. Cf. « Le blog des amis de G. Lukács », <http://amisgeorglukacs.over-blog.com> (consultation 10.12.2018).
- Mallarmé, Stéphane : *Poésies*. Éd. B. Marchal. Paris : Gallimard, 1992.
- Mallarmé, Stéphane : *Correspondance complète (1862-1871), suivi de Lettres sur la poésie (1872-1898)*. Éd. B. Marchal. Paris : Gallimard, 1995.
- Mallarmé, Stéphane : *Œuvres complètes*. Éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris : Gallimard, 1945.
- Marteau, Frédéric : « Dans le secret de la rencontre. Réflexions profanes sur la mise en musique d'un poème ». In : Bonnet, Antoine / Marteau, Frédéric (éds) : *Le choix d'un poème. La poésie saisie par la musique*. Rouen : Presses Universitaires, 2015, 29-48.
- Meschonnic, Henri : *La rime et la vie* (1990). Paris : Gallimard, 2006.

- Nietzsche, Friedrich : *La généalogie de la morale*. Paris : Flammarion, 2011.
- Olivier, Alain-Patrick : *Hegel et la musique. De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*. Paris : Champion, 2003.
- Orlando, Francesco : *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino : Einaudi, 1997.
- Pauliac, Sophie : « L'image de l'affiche dans la revue *L'Artiste* : l'exemple de Jules Chéret ». In : *Image [é] Narrative* 20 (2007), http://www.imageandnarrative.be/affiche_findsiecle/pauliac.htm (consultation 1.10.2018).
- Picard, Timothée : *Âge d'or, décadence, régénération. Un modèle fondateur pour l'imaginaire musical européen*. Paris : Garnier, 2013.
- Proudhon, Pierre-Joseph : *Qu'est-ce que la propriété ?* (1840). Paris : Le Livre de Poche, 2009.
- Proust, Marcel : *À la recherche du temps perdu*. Vol. 6 : *La prisonnière*. Éd. P. Clarac. Paris : Gallimard, 1954.
- Proust, Marcel : « Lettre à Ramon Fernandez de 1919 ». In : *Le Divan* (octobre-décembre 1948), 433.
- Renault, Emmanuel : *Hegel. La naturalisation de la dialectique*. Paris : Vrin, 2001.
- Rousseau, Jean-Jacques : « Pygmalion, scène lyrique ». In : Rousseau, Jean-Jacques : *Collection complète des œuvres*. Vol. 8. Éd. de Genève 1780-1789, <http://www.rousseauonline.ch/Text/pygmalion-scene-lyrique.php>, 191-200 (consultation 28.05.2020).
- Rousseau, Jean-Jacques : *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Éd. B. Bachofen et B. Bernardi. Paris : Flammarion, 2008.
- Sartre, Jean-Paul : *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1947.
- Schiller, Friedrich : *L'Idéal*. Trad. X. Marmier. In : Schiller, Friedrich : *Poésies*. Paris : Charpentier, 1854.
- Schlegel, Friedrich : *Cours de littérature dramatique*. Vol 1. Paris/Genève : J.J. Paschoud, 1814.
- Souriau, Étienne : *La correspondance des arts*. Paris : Flammarion, 1947.
- Tadié, Jean-Yves : « Compte-rendu à *Les pastiches de Proust*, éd. par Jean Milly ». In : *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 5-6 (Sep.-Dec. 1971), 989-991.
- Tieck, Ludwig / Wackenroder, Wilhelm Heinrich : *Épanchement d'un moine ami des arts, suivi de Fantaisies sur l'art*. Éd. et trad. Ch. Le Blanc et O. Schefer. Paris : José Corti, 2009.
- Valéry, Paul : *Œuvres complètes*. Éd. J. Hytier. Paris : Gallimard, 1957.
- Verlaine, Paul : *Jadis et naguère*. Paris : Léon Vanier, 1884.
- Verlaine, Paul : *Parallèlement. Œuvres complètes*. Vol. 2. Paris : Léon Vanier, 1905.
- Wagner, Richard : « Beethoven ». In : Wagner, Richard : *Écrits sur la musique*. Paris : Gallimard, 2013, 87-177.
- Weber, Max : *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Paris : Plon, 1964.