

Un dialogue entre Julien Gracq et Jean Guillou : Musique et musicalité

SYMPHONIA – La revue de la musique n°28

SYMPHONIA est particulièrement fier de présenter ce mois-ci un texte exceptionnel : celui d'un dialogue entre un grand écrivain, Julien Gracq, et un grand interprète, Jean Guillou. Un texte exceptionnel, certes, à cause de son contenu et parce qu'une telle réunion- dont nous nous efforcerons de susciter d'autres exemples – n'est pas fréquente. Mais exceptionnel aussi parce que Julien Gracq n'a pas coutume de s'exprimer ailleurs que dans ses livres. Dans ces conditions, nous n'avons pas jugé bon de fragmenter en plusieurs livraisons ce dialogue, qui occupe un bon tiers de ce numéro. Nos lecteurs, assurément ne nous en tiendront pas rigueur...

Jean Guillou :

Je vais commencer par vous « accuser » d'être musicien car, en vous lisant, on croit apercevoir une attention musicale dans le choix des mots ; d'ailleurs, lorsque vous écrivez, vous parlez de la corpulence des mots, de leur goût charnel, de leur sillage élargi et puis vous évoquez le rôle des mots qui sont come un coup d'archet sur l'imagination. Vous vantez aussi la succulence de certains mots riches en dentales et fricatives et puis, surtout, vous soulignez la musicalité d'un texte ; vous dites aussi que le langage fait usage de plusieurs clefs, de clefs qui, par la syntaxe, constituent une sorte de chromatisme en ayant recours aux dièses, aux bémols, aux bécarres ; il s'agit donc d'une musicalité à l'état latent dans son aptitude aux accords complexes entres les différents plans de l'écriture qui, pour être successifs, ne s'en superposent pas moins comme le fait une construction sonore. Ce qui me frappe en vous lisant, c'est surtout cette sorte d'immense mélodie de la langue qui fait que l'on ne sait plus si nous lisons une prose ou un poème ; je dirai plutôt que toute votre œuvre est un immense poème : que vous écrivez un roman ou qu'il s'agisse d'ouvrages critiques, on retrouve toujours une musicalité dont l'intensité demeure indépendante de la charge intellectuelle du texte. Il y a là comme une mélodie que l'on ne peut s'empêcher de rapprocher de l'art musical.

Julien Gracq :

C'est un problème délicat. Je suis profane dans cette affaire, je ne connais pas la musique ; je ne suis pas du tout un technicien. Mais je trouve, en général – et moi-même je n'en suis pas exempt – qu'on parle trop de la musicalité de la phrase, du texte. La musique (je suis un consommateur, je ne suis pas un producteur), l'essence de la musique, ce n'est pas d'exprimer, c'est d'envoûter, de charmer, disons que c'est la musique des sirènes, pour moi, qui est restée l'essentiel de la musique. Exprimer des sentiments... ? En fait, la musique ouvre des chemins, libère des pentes, mais elle ne dirige pas, elle ne prononce pas, elle ne définit pas. C'est son charme d'ailleurs, c'est son pouvoir aussi. Elle a, quand même, un certain pouvoir d'expression qui tient au rythme – et puis il y a les aigus et les basses qui sont porteurs d'une signification sinon intellectuelle du moins affective. Je crois que cela tient un peu, d'ailleurs, au fait qu'on a une image spatiale de la musique qui vient de ce qu'elle s'écrit sur des portées. Une portée, c'est une échelle où il y a un bas et un haut et le haut, les aigus, ce sont les régions célestes ; c'est le début du prélude de *Lohengrin* , par exemple. La basse, c'est l'intériorité : on entre en soi-même ; enfin avec les graves, il y a quelque chose de ce genre. Les représentations spatiales déteignent quelques fois sur la sensation que l'on éprouve, sur les sentiments que l'on éprouve à l'audition.

La musique a certains pouvoirs expressifs. Seulement, sa puissance n'est pas là. Elle est, justement, dans l'indéterminé. Ce qu'il faut dire, en regard, c'est que le langage a très peu de moyens musicaux, parce qu'il n'a pas de sons ; il a des bruits. J'appelle son ce qui est complètement détaché de sa source, tandis que le bruit se rattache directement au mécanisme qu'il produit. Ce sont des bruits parce que ce sont des syllabes articulées où les consonnes servent d'appui. Le langage n'a de la musique ni le son pur ni le son filé du ténor qui file sa note pendant cinq à six secondes. Il ne connaît pas beaucoup ou plus les indications temporelles. Il n'y a pas de blanche, de noire, de croche ou de double croche. Il n'y a pas de *piano*, il n'y a pas de *forte*... bien que la lecture à voix haute puisse peut-être y suppléer. C'est extrêmement pauvre. Il reste au langage uniquement le rythme... c'est quand même, à mon avis, très limité. Alors je crois que la musicalité du langage est une chose dont on parle en se méprenant. Il faudrait trouver un autre mot. Il y a quelque chose qui ressemble au plaisir de la musique, mais qui est tout à fait différent de la musique. Je dirai qu'il y a à l'origine de cette différence la langue. La littérature est un art hybride et cela est tout à fait essentiel parce que, quand on écrit, on exprime des idées ; même si l'on écrit n'importe comment, on exprime quelque chose. Et puis, il y a des sons ou des bruits, il y a l'émission des sons. Le gros problème c'est que ce qu'on veut exprimer est un courant de pensée. La pensée est une espèce de fluide continu, un fondu enchaîné. Il n'y a pas de séparation dans la pensée, et le matériel de l'écrivain est au contraire constitué des mots, des vocables, des petits blocs isolés qu'il assemble et qui ont leurs contours et qu'il ajuste tant bien que mal à l'expression qu'il veut obtenir. Le problème de la littérature, c'est, au fond, de réaliser quelque chose qui ressemble à la peinture, un ensemble continu qui n'a pas de séparations nettes, et de le faire avec les moyens de la mosaïque ; c'est-à-dire que l'écrivain a affaire à des petits blocs discontinus. C'est ce qui me frappe. Le sentiment de la musicalité, j'ai l'impression que, dans un texte, il naît de ce que l'écrivain arrive un peu, et même complètement quelquefois quand il s'agit d'un poète, à faire sauter cette espèce de disjonction entre le courant de pensée qu'il cherche à exprimer et le moyen d'expression qui est discontinu. Dans les grandes réussites, qui sont surtout poétiques, ce qui donne l'impression de musicalité, c'est d'avantage le sentiment que l'on a d'une suppression des résistances. C'est-à-dire que la langue, au lieu d'être formée de petits blocs plus ou moins mal ajustés devient plastique. En même temps, la pensée se matérialise ; elle est prise dans l'expression et ne peut être autre chose que ce qu'elle est. Si bien que... je dirai qu'il n'y a pas de musicalité propre de la langue. La « musicalité » n'intervient que s'il y a conjonction de la pensée de ce qui veut s'exprimer et de la forme. La forme se moule et la pensée s'incorpore. C'est comme cela que je verrai plutôt les choses.

On ne peut pas dire, en résumé, qu'il y a une musicalité de la phrase qui soit séparable du contenu. Il y en a une preuve concrète. Si vous faites lire un poème dans une langue inconnue, le hongrois, le finlandais, le japonais, s'il y avait une musicalité autonome de la phrase, dans un grand poème, vous en tireriez un certain charme à l'audition ; or vous n'en n'éprouvez guère. Je ne sais pas si vous...

Jean Guillou :

Ah... alors là, je suis...

Julien Gracq :

Pour une langue à demi connue peut-être...

Jean Guillou :

Voilà ce qui est curieux, car il m'arrive souvent de prêter l'oreille à des langues que j'ignore totalement... Prenons l'exemple des langues orientales ; eh bien, je ne connais rien du japonais, je ne sais non plus le coréen ni le chinois et pourtant je suis capable, je crois presque toujours, de dire : voilà le coréen ou le japonais. Il y a vraiment une différence de rythmes, de tons, de sonorités, de timbres, d'accentuations. Les Japonais sont de grands dramaturges, par exemple : ils font surgir la théâtralité dans leurs phrases, ce qui nous semblerait des exclamations avec des périodes même agressives, puis des silences, des bruits de souffle. Les Anglais jettent leurs syllabes selon des trajectoires toujours semblables et contrôlées. Je m'émerveille toujours en remarquant les sauts d'octaves d'un parler japonais qui s'exclame, s'arrête, s'émeut, rebondit, s'assombrit. Il y a là des lignes mélodiques et des rythmes sans cesse interrompus. Voilà ce qui me touche. La langue japonaise, je crois, n'a pas d'accent tonique, mais elle a cependant des élans mélodiques très marqués aussi bien dans le langage populaire que dans la langue théâtrale du Nô ou du Kabuki. Tout d'un coup, on entend des interjections ou même des sons qui n'appartiennent pas aux mots de la langue, vous entendez un son de voix qui se manifeste comme un ronronnement, mais vous comprenez qu'il fait partie d'une expression musicale de la langue. Vous parliez du hongrois... Là, il s'agit d'une langue où les voyelles sont harmonisées de telle manière qu'il n'y a jamais dans un même mot des mélanges de sonorités. On a une impression d'ensemble qui, à nouveau, donne une musique totalement différente et aussi rythmique qui lui est propre. Je suis frappé, toujours, par les effets de percussions provoqués par certains mots, et ceci, dans à peu près chaque langue.

Du reste, vous avez fait des commentaires extrêmement intéressants sur la sonorité des « r » dans la prosodie française. Vous aimez beaucoup les roulements de « r » qui sont comme une espèce de flux continu et qui représentent un élément d'harmonisation dans le timbre de cette langue. Mais précisément, quand je lis – quand je vous lis, par exemple -, je ne puis m'empêcher de faire une lecture qui devienne sonore (d'ailleurs, on parlera tout à l'heure de l'interprétation) parce que je ne puis dissocier la lecture d'une interprétation vocale possible. Ce qui me touche toujours, c'est justement une certaine rythmique dans le déroulement de la phrase. Je ne voulais pas nommer certains écrivains célèbres, qui certes ont beaucoup à dire, qui expriment des idées intéressantes, mais où l'on ne perçoit aucune rythmique, aucune pulsation personnelle... peut-être parleriez-vous là de style. Peut-être est-ce cela précisément le style d'un grand écrivain : une musique intérieure – et là, je donne un sens métaphorique au terme de musique – qui se crée et qui fait que, lorsque vous lisez, une sorte d'orchestration tout d'un coup vous est révélée, une sonorité que vous entendrez toutes les fois que vous lirez cet écrivain, et c'est ce qui advient toujours lorsqu'on vous lit.

Julien Gracq :

Je suis d'accord avec vous quand vous dites qu'on peut distinguer une langue d'une autre, quand on l'entend lire. Mais c'est une identification, ce n'est pas un sentiment de musicalité. Enfin, pour moi, je n'ai pas ce sentiment. Ce sont des suites de bruits rythmés, d'un rythme particulier plus ou moins agréables à entendre, bien sûr : pour ma part, j'aime mieux entendre l'italien que le japonais.

Jean Guillou :

Mais le rythme est capital !

Julien Gracq :

Il n'y a pas de doute et dans la littérature c'est, en effet, un héritage ou un point commun avec la musique. Oui, cela peut, dans une certaine mesure, faire penser à la musique. La littérature a d'ailleurs certains moyens annexes à sa disposition. Il y a la syntaxe qui permet, dans une certaine mesure, de rétablir la valeur des blanches et des noires parce qu'il y a des mots que vous pouvez isoler de cette façon et qui pratiquement figurent une pause temporelle qui leur donne une valeur. C'est la syntaxe qui s'occupe de cela ; elle peut très bien le faire. Elle peut faire varier les mouvements et les valeurs temporelles, même avec des syllabes et des mots. Il y a l'allitération qui est bien connue. Il y a ce que vous disiez tout à l'heure à propos des « r ». C'est ce que j'appelle la « dominante consonantique » de l'écrivain. C'est très important ; c'est parfois un des caractéristiques du style, parce que les sons n'apparaissent qu'appuyés sur des consonnes et la fréquence d'une consonne est souvent typique d'un écrivain. Je l'ai ressenti pour le « r », chez Claudel, c'est typique de son style. Alors, cela peut donner une impression voisine de celle de la musique en ce sens qu'elle est d'ordre matériel et auditif. On a même dans certains cas, je l'ai dit, le sentiment que la littérature s'écrit à deux mains ; c'est-à-dire une main qui donne ce qu'on appelle la basse, je crois... enfin l'accompagnement, et puis l'autre qui exécute des variations.

J'en ai cité un exemple dans un livre ; je crois que c'est un vers de Lamartine que j'aime beaucoup : « Tes jours sombres et courts comme les jours d'automne ». Alors là, il y a une basse ternaire de « our » : Tes jOURs sombres et cOURts comme les jOURs d'automne. Et là dessus, il y a les « on » et les « om » qui font une espèce d'entrelacs et qui donnent cette impression d'être joués à deux mains. Il y a donc des possibilités dans la langue de ce point de vue. Malgré tout, elles sont limitées. Mais ce qui donne l'impression de musicalité dans un texte, ce n'est pas du tout, je le répète, la « musicalité » de la musique. Cela se produit lorsque la phrase devient une unité et qu'il naît un phénomène d'entrée en résonance, de vibration ; toute la phrase se met à vibrer. C'est très sensible dans tous les beaux vers. Mais il faut qu'en même temps le continu se mette à vibrer à l'unisson. Je prends un exemple, n'importe quel vers, un vers de Mallarmé : « Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change » ? Si vous prononcez le vers pour un étranger qui ne connaît pas la langue, cela ne dira rien ; mais en français : « Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change », c'est l'entrée en résonance, assez énigmatique, de la signification et de la forme, celle qui créa seule, selon moi, le sentiment que le lecteur éprouve, de « musicalité ». Et par là, il y a, si vous le voulez, une jonction avec la musique mais en tenant compte du fait que la littérature reste toujours double, c'est-à-dire qu'elle est son et signification. C'est ce qui donne l'impression musicale, mais c'est très différent de la musique où la « signification » ne joue pas de rôle.

Jean Guillou :

Certes, mais par ailleurs, il y a en musique une forme de signification, ne serait-ce que dans l'enchaînement des unités phrastiques et dans ce cas, le lien entre littérature et musique devient la nécessité de mémoire.

Julien Gracq :

La mémoire, oui, bien sûr...

Jean Guillou :

... qui permet de juxtaposer ces éléments et, par exemple, de mettre dans un même ton cette succession d'unités.

Julien Gracq :

Ah ! oui, tous les deux sont des arts de la durée. Contrairement à la peinture, cela suppose un enregistrement conservé de ce qui vient d'être dit. C'est ce caractère d'art de la durée qui leur permet d'ailleurs de coïncider, d'engendrer l'opéra par exemple. L'opéra, c'est une chose intéressante parce qu'on voit la conjonction des ressources des deux, littérature et musique, mais elle ne se fait qu'au prix d'une convention scabreuse.

Jean Guillou :

Ici, on en revient à Wagner parce qu'il est évident que le fait que Wagner ait écrit lui-même ses textes fut une condition essentielle à la naissance de cette œuvre unique et bouleversante. Il est curieux de constater que les allemands restent partagés sur la valeur littéraire des livrets de Wagner. J'ai cependant l'impression de saisir, au delà du texte, au sein des sonorités, une adéquation musicale que je retrouve dans la forme d'incantation que dégage la poésie de Saint-John Perse. C'est bien ce qui, me semble-t-il, a permis finalement, cette réussite unique dans l'histoire de la musique, parce que même Berlioz, qui par ailleurs écrivait fort habilement, ne semble pas établir, dans ses livrets, un rapport entre le style et la valeur artistique de sa musique. Ses livrets n'apportent rien de proprement nouveau alors que sa musique, elle, ouvrait un royaume nouveau.

Julien Gracq :

Là, évidemment, je ne peux pas me prononcer parce qu'il faudrait savoir l'allemand pour se faire une idée de la valeur des livrets de Wagner. Je sais que certains Allemands les trouvent assez beaux, et d'autres, décoratifs, académiques...

Jean Guillou :

Mais là, nous trouvons, évidemment, cette harmonisation totale, unique, entre littérature et musique.

Julien Gracq :

Il y a une chose qui me frappe dans le cas de Wagner, c'est qu'il a une façon de joindre la parole et la musique qui est à lui et qui est une manière de vaincre les difficultés que cela représente. C'est que, dans l'opéra classique, enfin celui de Mozart, il y a des périodes, des arias qui ont des espèces de stases. Tout le monde s'arrête, on regarde le feu d'artifice et puis on reprend, on continue à l'endroit où cela s'était arrêté. Dans l'intervalle, c'est rejoint par une espèce de tissu conjonctif, récitatif, musical ; qui reste musique, mais qui est parlé en même temps...

Jean Guillou :

C'est l'opposition action-incantation...

Julien Gracq :

Oui... alors, chez Wagner, cela disparaît. Il n'y a plus d'air...

Jean Guillou :

Tout est incantation...

Julien Gracq :

C'était quand même une tentative assez heureuse, selon moi, parce que Wagner est un bon dramaturge.

Jean Guillou :

C'est ici au sujet de Wagner que l'on pourrait parler de pouvoir magique et aussi de pouvoir prophétique, dans le sens de manifestation incantatoire. Du reste, il vous est arrivé de parler de pouvoir prophétique en poésie et de regretter même certains poètes comme Rimbaud et Mallarmé n'aient pas exploité ce territoire grâce au pouvoir qui leur était donné. Précisément, il me semble que l'on trouve cela dans les opéras wagnériens.

Julien Gracq :

Le ton, c'est une des possibilités de la littérature qui la rapproche de la musique. Le ton existe en littérature différemment de la musique, de la tonalité qui est une autre chose, mais le ton est capital dans un ouvrage. Je me souviens, pour avoir manqué un livre que j'ai laissé en route, que c'était manqué parce que je ne l'avais pas attaqué dans le ton qu'il fallait. C'est quelque chose qu'on ne peut plus changer après ; les premières pages faites, le ton est placé et on ne peut pas le modifier. Par la suite, évidemment, on peut s'autoriser des variations, des oppositions. Mais tout cela va avec le rythme plutôt qu'avec la mélodie.

Jean Guillou :

Si l'on veut continuer la comparaison, je dirai que, en musique, finalement, et au contraire de la littérature, on ne peut jamais se permettre d'écrire en prose. Mais j'ai l'impression que vous n'avez, vous non plus, jamais écrit en prose. N'est-ce pas ?

Julien Gracq :

Mais si ! on écrit toujours aussi en prose. La littérature est un art hybride. C'est un art qui est, en même temps communication, parce qu'on fournit des idées, des images à travers le langage et qui est, en même temps, sonorités. Mais vous ne pouvez éliminer ni l'un ni l'autre. Vous pouvez varier la proportion. Dans un article de journal, il y aura, évidemment, quatre-vingt-quinze pour cent de communication et cinq pour cent de... poésie c'est beaucoup dire, mais enfin de littérature, de bien dire qui dépasse un petit peu la communication... Dans un poème de Mallarmé il y a quatre-vingt-dix-neuf pour cent de poésie et un pour cent de communication. Il y a toujours l'un et l'autre. Vous ne pouvez pas – c'est l'ambiguïté de la littérature et c'est ce qui fait la chance, pour moi, de la musique qui est un art fermé sur lui-même et qui se suffit à lui-même – vous ne pouvez jamais éliminer la communication. Dans la poésie même, vous dites quelque chose, vous racontez quelque chose. Vous ne pouvez pas l'éviter.

Jean Guillou :

En musique, en ce qui me concerne en tout cas, j'ai l'impression que, au fond, on ne peut rien dire qui ait une certaine force sans un certain déroulement dramatique ; je ne dirais pas un programme, bien sûr, mais une constante intensité et une tension qui doivent présider à toute élaboration sonore. Du reste, vous dites vous-même que toute chose en matière romanesque pose une question moins d'existence que d'intensité. Et c'est là où l'on retrouve la musique aussi.

Julien Gracq :

Le mot change selon la manière dont vous l'insérez dans un texte. Vous pouvez le rajeunir, lui donner un éclat une importance qu'il n'avait pas, simplement par la position dans la phrase et puis, il est très rare qu'un mot soit employé dans le plein de sa signification. Je dirais qu'il a comme un centre de gravité. Eh bien, si vous l'employez et que l'emploi le fait coïncider juste avec son centre de gravité, il change. Il se métamorphose. Il peut devenir éblouissant même quelquefois. C'est très frappant chez un poète comme Baudelaire. Baudelaire n'est pas tellement d'une originalité saisissante dans le choix des adjectifs, par exemple, à côté de Rimbaud. Mitterrand disait, je crois – il aurait mieux fait d'ailleurs de ne pas le dire – que Baudelaire avait beaucoup perdu dans son estime, parce qu'il s'était aperçu que presque tous ses adjectifs, on pourrait les remplacer par d'autres sans que le texte y perde. Mais je ne le crois pas du tout. Effectivement, presque tous ses adjectifs ne sont pas du genre bouleversant, mais ils sont employés dans le plein de leur signification ; ils prennent tout leur poids et ils occupent tout leur espace. Et d'une certaine manière, leur signification donne l'impression d'exploser. Est-ce qu'on peut appeler cette ressource « musicale » ? Elle donne en tout cas une intensité du texte... Mais ce que vous dites m'intéresse puisque, moi, je ne sais pas du tout quel est l'état d'esprit d'un musicien qui compose.

Jean Guillou :

Votre grand intercesseur à vous, votre grand instrument, c'est la métamorphose. L'un des grands éléments de votre pensée, on pourrait dire, l'un des forces magiques de votre œuvre en général, qu'il s'agisse d'œuvre romanesque ou critique, c'est la métaphore qui, chez vous surgit toujours comme un résonateur, comme une force accumulatrice, dispensatrice d'ombre et de lumière.

Julien Gracq :

C'est parce que j'ai l'habitude, qui peut être aussi un travers, de penser en image. Je pense qu'une image, quand elle est bonne, n'illustre pas seulement ce qu'on veut dire : elle l'amplifie, elle le qualifie, elle l'autorise, d'une certaine manière. C'est peut-être un tort. Il y a des cas où l'entassement des images exerce un effet d'érosion sur ce que l'on dit ; il ne faut pas non plus en abuser.

Jean Guillou :

Sans doute, mais précisément ce n'est jamais le cas chez vous. Votre sobriété en ce domaine ne donne que plus de forces à ce recours.

Julien Gracq :

On dit que la poésie réside dans des comparaisons, des métaphores et des images. Ce n'est pas universellement vrai. Je prends souvent comme exemple les sonnets de Nerval : *Les Chimères*. Sonnets merveilleux, magnifiques. Si vous les prenez, pratiquement il n'y a pas une image réelle. J'en prends un, par exemple :

*Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé
Ce sont des affirmations
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie :
Ma seule étoile est morte et mon luth constellé
Ce sont des constatations
Porte le soleil noir de la mélancolie
Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé
Il n'y a pas d'image
Rends moi le Pausilippe et la mer d'Italie
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.
Suis-je Amour ou Phébus, Lusignan ou Biron ?
Il n'y a pas de comparaison
Mon front est rouge encor du baiser de la Reine ;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène...
Il n'y a pas de métaphore
Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Archéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.*

Jean Guillou :

Quelle belle et nouvelle lecture ! Voilà une analyse originale !

Julien Gracq

Superbe quand même

Jean Guillou :

Quels enchaînements !

Julien Gracq :

Oui. Ce sont des constatations, des indications. Cela ressemble à l'énoncé d'une charade, d'une énigme. Le texte agit parce que les mots sont frappés en plein dans leur centre de gravité. C'est cela qui est important. Et ce n'est pas de la musicalité. C'est de l'intensité, oui, d'accord.

Je ne me fais absolument pas l'idée de ce qu'un musicien a dans l'esprit qu'il compose. Un écrivain, il n'y a pas de doute, c'est quelqu'un qui se laisse guider par les mots plus qu'un autre. Pour un écrivain, on pourrait dire : « les mots proposent et la pensée dispose ». Les mots précèdent la pensée. On juge. On se dit : « ca va... ca ne va pas. » Mais les mots viennent en avant. Valéry dit avec justesse : « L'art commence quand on sacrifie la fidélité à l'efficacité ». On change sa pensée quand les mots vous proposent mieux.

Jean Guillou :

Que les éléments de l'écriture musicale viennent avant la pensée constituerait plutôt un risque chez un musicien, car dès le moment où il s'est formé un langage, celui-ci tiendrait à entraîner dans son sillage tout un réseau de lieux communs – qui n'apparaîtraient peut-être pas comme tels pour les autres – mais qui, insidieusement se glisseraient dans l'ensemble du discours. Discours dont le musicien lui-même ne saurait apprécier l'originalité. On ne peut pas, il est vrai et vous le dites vous-même, on ne peut pas juger soi-même de son propre style, de même que l'on ne saurait, sans les miroirs, deviner la couleur de nos yeux.

Julien Gracq :

La musique comporte, quand même, des enchaînements de sons plus rigides que la littérature n'entraîne des enchaînements de mots. Il y a des règles, des lois dans le développement d'une idée musicale.

Jean Guillou :

Non... il n'y a que les règles qu'on se donne à soi-même. Là aussi, sans doute, y a-t-il une question de cohérence. C'est le style qui, au fond, même hors de la conscience finit par créer ses propres règles auxquelles on ne tente même pas d'échapper et qui sont une autre sorte de liberté en somme.

Julien Gracq :

Il y a tout de même, en musique, la reprise : c'est un procédé qui n'existe pas en littérature.

Jean Guillou :

Oui, qui ne se pratique plus maintenant. La répétition, c'est ce que le compositeur contemporain a banni depuis longtemps de ses œuvres, si l'on excepte les « répétitifs » qui, eux, en font profession.

Julien Gracq :

Mais dans une symphonie de Beethoven...

Jean Guillou :

Oui, bien sûr... Quoique Beethoven soit sorti de cette pratique, mais non... maintenant, on ne pourrait plus utiliser cette forme de construction par répétition, même s'il s'agit d'une répétition avec variation.

Julien Gracq :

La littérature ne connaît pas la variation, il me semble. Queneau l'a tenté si vous voulez, sur le mode dérisoire ; il a raconté une histoire qui se passe dans l'autobus de cent manières dans ses *Exercices de style*, mais c'est parodique. Tandis qu'en musique ce n'est pas parodique du tout, c'est un genre...

Jean Guillou :

Ah non ! Du reste, il existe peu d'exemples heureux de parodie et d'humour en musique. Mais, en effet, la variation fut un élément essentiel en musique, quoique peu utilisé aujourd'hui depuis celles de Schönberg.

Julien Gracq :

Les *Variation Goldberg* que j'ai entendues (elles sont abruptes pour moi)... il y a quand même, en musique, des perspectives offertes, des offres de développements qui sont en même temps des offres de facilité, et qui sont plus grandes qu'en littérature.

Jean Guillou :

Bach fut le premier à traiter la variation dans l'esprit d'une métamorphose, car l'idée de la variation, telle qu'elle était pratiquée auparavant tenait purement de la rhétorique et tendait à faire en sorte que la phrase musicale s'en trouvât augmentée. Lorsque Bach vint, elle fut un prétexte à la création de nouveaux tableaux, au surgissement pour chaque variation d'une image, d'une atmosphère totalement originales. Ce concept fut ensuite repris, bien sûr, par Beethoven, par Brahms ou par Schumann. Ainsi considérée, la variation demeure une des formes importantes du langage musical.

Julien Gracq :

Il y a la répétition permise par la variété des timbres ; je pense au *Boléro* de Ravel, par exemple. C'est une chose dont la littérature ne dispose pas. La richesse sonore de la musique est infiniment plus grande. La littérature dispose des tons, nous l'avons vu. Le ton d'un texte, l'attaque, par exemple, est aussi importante qu'en musique.

Jean Guillou :

On pourrait sans doute comparer ce ton d'un texte à une certaine atmosphère qui se crée dès les premières notes d'une œuvre musicale et qui décide en quelque sorte de toute la densité de cette œuvre.

Mais il est un autre élément de votre écriture qui me fait penser à un « jeu musical » du texte ; il s'agit de ces mots ou expressions que vous mettez en italique afin de leur donner une signification plus accusée. Je pense alors à ces gammes d'intensités auxquelles le pianiste peut avoir recours afin de faire ressentir telle note ou tel accord et de lui donner une profondeur, voire une signification nouvelle, en somme pour en accuser l'importance et l'intensité. En effet, ces éléments du texte, « houés » par vous tout d'un coup sur un ton autre que celui de l'ensemble de la phrase, font intervenir le lecteur comme interprète et le forcent à « changer de ton » et à rechercher parmi toutes les significations possibles, celle qui chantera le mieux dans le sens du texte, celle dont la « densité » sera la plus forte, de la même manière que le pianiste fera surgir d'une voix intérieure, par une attaque différente et plus incisive des doigts, un fragment de phrase musicale dont l'auditeur n'eût pas été conscient sans cette intonation particulière.

Nous parlions de rythme tout à l'heure et je vous disais qu'en lisant je me sentais forcé intérieurement de faire une interprétation du texte que je lisais, interprétation qui est presque vocale et qui est aussi rythmique. Et c'est là où la musique se trouve tout à fait esclave de l'interprétation. C'est-à-dire que la musique a deux vies. Une vie qui, elle, est abstraite, c'est-à-dire qu'au moment de sa création, elle existe sur le papier, mais il s'agit là d'un matériau finalement destiné à des métamorphoses continues par l'intermédiaire de l'interprète qui est une autre personne humaine, qui s'ajoute tout d'un coup à cette création, qui y apporte sa propre entité. Car l'interprète – le pianiste, l'organiste, le chef d'orchestre – superpose vraiment sa propre voix, sa propre rythmique, sa propre respiration. C'est le cas pour les œuvres théâtrales ; c'est le cas pour la poésie dans la mesure où l'on admet qu'elle puisse être lue à haute voix, mais là, c'est un autre sujet de discussion...

Julien Gracq :

Voyez-vous, il y a une énorme différence entre la musique et la littérature : c'est que la musique est un art qui se fait et qui se développe et qui change tout le temps, parce que changent ses instruments : c'est extrêmement important, la variété de timbres qu'on a inventés par rapport à l'antiquité est incroyable...

Jean Guillou :

Et l'on doit observer à ce propos que les instruments ne cessent d'évoluer dans le temps et pour l'orgue, cette évolution n'a jamais cessé d'être très spectaculaire.

Julien Gracq :

Et puis, la complication, la complexité de l'orchestre de plus en plus grande. Le musicien, en effet, est relativement plus proche – s'il fait de la musique symphonique – du metteur en scène de cinéma. C'est-à-dire qu'il a besoin des interprètes qu'il contrôle dans une certaine mesure, mais pas plus. Le littéraire, devant sa page blanche... il est comme l'écrivain antique devant sa tablette. Il n'y a rien de changé. C'est une stagnation de moyens qui est compensée d'une autre façon ; parce que, justement tout de même, la littérature est signification. Dieu sait que c'est, quand même, important de dire quelque chose, mais sinon le matériel n'a pas bougé, il ne s'est pas enrichi.

Jean Guillou :

Alors, je veux vous poser une question un peu personnelle, si vous le permettez. Elle concerne *Au Château d'Argol*. Dans le chapitre « La Chapelle des abîmes », Herminien arrive, découvre l'orgue et puis, tout d'un coup, improvise. Je voulais vous demander, puisque vous y faites une description d'une œuvre musicale, est-ce que vous avez eu, au moment où vous l'avez écrit cette description, une idée relativement précise, sonore en quelque sorte, de cette œuvre improvisée ?

Julien Gracq :

Ah ! non... pas du tout. Voyez-vous, la littérature ne montre jamais. Elle ne dessine pas. À mon avis, elle ne montre pas : elle évoque. C'est-à-dire qu'elle appelle autour de la phrase qu'on vient de prononcer, elle convoque des images voisines qui s'agglutinent, mais elle ne permet pas de les dessiner. Pour moi, quand j'écris je ne vois absolument les personnages dont je parle. Je ne pourrais pas les dessiner. Pas du tout. Pas le moins du monde. Il y a peut-être des écrivains qui font autrement. Ce que j'ai dans l'esprit ressemblerait plutôt aux indications que donne un metteur en scène à un acteur, quand il répète. Les gestes, les mouvements. L'échange des regards. Les variations du ton de voix. Rien, en somme que des mouvements – non ce qu'ils sont, mais ce qui les relie. Une sorte de schéma dynamique. Mais le metteur en scène ne s'occupe pas du visage de ses acteurs : ce sont des supports qu'il utilise, qu'il modèle. Bresson, qui prenait ses acteurs dans la rue, les appelait ses modèles. D'ailleurs, il y a un mot de Flaubert qui est superbe et que j'ai toujours plaisir à rappeler. Il ne voulait pas qu'on illustre et il disait : « Comment voulez-vous que je permette à des gens de représenter ce que j'ai passé toute ma vie à empêcher qu'on voie ». À mon sentiment, il n'y a pas *d'arrêt sur image* dans l'imagination romanesque. C'est ce qui fait, au fond, de l'illustration figurative d'un livre une contradiction.

Jean Guillou :

Oui. Il est évident que si ce qu'on lisait permettait de s'arrêter à des traits précis, cela empêcherait toute idée poétique de naître dans l'esprit du lecteur.

Julien Gracq :

Du fait que la littérature évoque, elle ne montre pas. Cela fait sa richesse mais cela demande du talent au lecteur. C'est le lecteur qui accepte ou refuse ce que lui propose assez évasivement le romancier. Vous vous en apercevez d'ailleurs, quelquefois, parce que vous en avez une possibilité de vérification, quand un texte de vous se transforme en film. Vous voyez comment un lecteur a lu votre livre. On a des surprises... C'est tout à fait curieux.

Jean Guillou :

En somme, cela reviendrait à dire que j'étais très prétentieux lorsque j'ai voulu faire une traduction musicale de « La Chapelle des abîmes »...

Julien Gracq :

Ah, non... pas du tout, parce que, justement, à mon avis, le lecteur a pleine liberté d'interprétation. Dans un roman, par exemple, dans une œuvre romanesque, il y a autant de lectures qu'il y a de lecteurs. J'en suis persuadé et c'est tout à fait normal.

Jean Guillou :

Du reste, dans le même ordre d'idées, il y a des personnes qui ne connaissent absolument rien en musique et qui, malgré tout nourrissent dans leur esprit l'idée abstraite d'une œuvre musicale qu'ils n'ont pas les moyens techniques de traduire réellement sur le papier. On pourrait même ajouter à cela que, probablement, l'acquisition de ces moyens techniques entraînerait l'annulation immédiate de tout pouvoir créatif ou modifierait totalement la source d'inspiration. Mais je voulais dire que vous auriez pu entendre quelque musique qui serait devenue cette œuvre, intégrée au roman comme par synesthésie.

Julien Gracq :

Non... et, voyez-vous, c'est peut-être l'une des raisons qui font que, pour moi, les œuvres de fiction qui mettent en scène un musicien ne marchent jamais. Thomas Mann en a fait une avec le *Dr Faustus*. On ne croit pas à ce génie musical parce qu'il y faudrait tout de même quelque communication avec lui. Introduire un génie musical dans une fiction, c'est comme poser un presse-papier sur la table : on n'y entre pas.

Gérard Gefen :

Il y a une exception. C'est Hoffmann.

Julien Gracq :

Ah oui ! mais Hoffmann *est* un musicien. J'écoutais l'autre jour *Undine* dont on m'a fait cadeau. Ce n'est pas si mal. C'était un vrai musicien, compositeur...

Jean Guillou :

...oui et chef d'orchestre...

Julien Gracq :

Alors là, c'est différent. Lui pouvait parler d'un musicien. Il parlait de lui-même aussi... Thomas Mann est un admirateur de la musique, mais cela ne suffit pas pour moi.

Jean Guillou :

L'évocation que Hoffmann faisait de ses musiciens était tout à fait fantastique. Une idée tout à fait romanesque de musiciens qui dépasse une description musicale.

Julien Gracq :

Remarquez... il y a un autre musicien... c'est Jean Christophe de Romain Rolland. Ça ne marche pas.

Gérard Gefen :

Ça ne marche plus.

Julien Gracq :

Non, ça ne marche pas... Le monde musical est un monde fermé. Non pas fermé en ce sens qu'il est parfaitement entendu et apprécié, Dieu merci ! dans ses œuvres, mais c'est un peu un ghetto humain, je veux dire quant aux fréquentations, aux rapports, à la communication professionnelle. D'abord parce qu'il y a un soubassement technique très important qui n'existe pas autant dans les autres arts. C'est sûr. Et puis, ensuite, il y a la transmission de père en fils. Les familles musicales, c'est incroyable, ce que ça se perpétue. Pas seulement Bach, mais presque tous les musiciens, leur père était chef d'orchestre ou violoniste.

Jean Guillou :

Oui... c'est vrai.

Julien Gracq :

C'est rare, le surgissement d'un génie musical dans un milieu non labouré.

Jean Guillou :

Et cette séparation des deux mondes, musical d'une part, et littéraire pictural, d'autre part, est particulièrement française...

Julien Gracq :

Vous croyez ?...

Jean Guillou :

Ah oui ! La musique vraiment, aussi bien en Angleterre qu'en Allemagne, fait partie de la culture générale, de même qu'autrefois n'importe quel écrivain ou musicien était capable, lui-même, de peindre, de dessiner. On possède les dessins et les aquarelles de Mendelssohn. On connaît le portrait de Méhul fait par le jeune César Franck. Gounod voulait se présenter au prix de Rome de peinture. Aujourd'hui, une telle polyvalence est rare.

Julien Gracq :

C'est vrai ! Mais il y a peut-être une autre raison. Les gens de l'art, les artistes bataillent entre eux. Il y a des écoles. Il y a des rivalités. C'est un combat aussi ... et dans les écoles – c'est frappant, par exemple pour le romantisme comme pour les autres – il est très difficile d'enrégimenter les musiciens. Les littérateurs, bien sûr, écrivent des pamphlets, polémiquent. Les peintres prennent parti aussi. Les peintres communistes peignaient des sujets communistes, enfin, « dans la ligne ». Mais le musicien ? Les malheureux musiciens soviétiques étaient très ennuyés pour avoir l'air d'être vraiment dans la ligne du parti parce que ... à quoi est-ce que cela se reconnaissait ? Ils sont dehors... Ils ne sont pas « dans le coup ». Ils ne sont pas neutres – mais ils sont tout de même « ailleurs ». Ils ne s'embrigadent pas. Berlioz restera en marge du mouvement romantique. Il ne s'incorpore pas. Alors il y a cela aussi qui les sépare, qui les isole un peu, si vous voulez, dans le milieu artistique...

Jean Guillou :

Du reste, les mouvements ne coïncident pas dans le temps. Et c'est le cas précisément du décalage entre le romantisme musical et le romantisme littéraire.

Julien Gracq :

Non, absolument pas. Le chef d'œuvre du romantisme musical, qui est pour moi l'œuvre de Wagner, a trente ans de retard sur la poésie romantique.

Jean Guillou :

L'impressionnisme musical...

Julien Gracq :

...est très en retard aussi sur l'impressionnisme pictural. Et puis le tempo de l'histoire de la musique, comme celui de la peinture, n'est pas celui de la littérature, parce que la littérature travaille toujours avec les mêmes instruments, ce qui n'est pas le cas de la peinture. Les grandes divisions historiques de la peinture ce sont souvent des inventions techniques qui les commandent. C'est la miniature, la fresque, la peinture à l'huile, la photographie qui apparaissent et puis maintenant les couleurs synthétiques. Ce sont des révolutions à chaque fois. La peinture à fresque a été un moment toute la peinture et puis, bon, la peinture à l'huile l'a supplantée. La musique... Wagner n'est pas concevable sans la série des cuivres de Sax.

Jean Guillou :

Oui... les saxhorns...

Julien Gracq :

... ou alors tout un compartiment est fermé.

Jean Guillou :

Cette évolution continue...

Julien Gracq :

Cela n'existe pas du tout en littérature. La scansion des époques n'est pas du tout la même.

Jean Guillou :

Il y a actuellement, en peinture plus qu'en littérature, un désir de renouvellement, une espèce de « modernisme » voulu, désiré, imposé presque, qui existe aussi en musique du reste. Là aussi, il y a des écoles avant-gardistes dont l'avant-gardisme ne survit jamais très longtemps, bien sûr...

Julien Gracq :

Il y a des possibilités beaucoup plus grandes de mutations du côté de la musique et de la peinture que de la littérature, parce que la littérature est tenue par son devoir de signification. Elle a une signification ... vous dites quelque chose dans un livre et vous ne pouvez pas faire n'importe quoi. Vous ne pouvez pas faire du lettrisme par exemple... Tandis que la peinture, en ce moment, donne l'impression d'une espèce d'éclatement étrange. Il n'y a plus de tableau ; on fait une ... installation... des objets sur une table... La littérature fait moins d'écarts, relativement. C'est très sage à côté de l'évolution des arts voisins.

Jean Guillou :

C'est vrai...

Julien Gracq :

Parce qu'elle est tenue par ce caractère hybride qui fait que, toujours, il faut dire quelque chose.

Gérard Gefen :

Encore que la signification des mots elle-même varie.

Julien Gracq :

Oui. Bien sûr.

Gérard Gefen :

C'est quand même une manière aussi de changer.

Julien Gracq :

Bien sûr que le vocabulaire évolue. Mais peu à peu, parce que la masse énorme d'écrits emmagasinée dans les bibliothèques, à elle seule, exerce là-dessus une action de retardement. Il est nécessaire qu'elle reste compréhensible.

Jean Guillou :

La sémantique évolue très lentement...

Gérard Gefen :

La musique aussi...

Jean Guillou :

Elle n'évolue pas dans le temps de la vie d'un seul écrivain.

Gérard Gefen :

Mais, enfin, l'accélération de l'évolution est un phénomène contemporain... même en musique.

Julien Gracq :

Cela peut devenir très rapide, l'évolution de la langue, quand elle n'est pas écrite, et si l'énorme quantité d'écrits emmagasinée dans la Bibliothèque n'existait pas, on le vérifierait peut-être dans le siècle à venir.

Gérard Gefen :

En conclusion, je voulais vous demander la place que la musique tenait dans votre vie.

Julien Gracq :

Dans ma vie ?

Gérard Gefen :

Oui.

Julien Gracq :

Ah ! ... Elle a toujours été très grande... alors que la peinture m'est le plus directement accessible... parce qu'il n'y a pas la même difficulté technique. C'est avant tout une source émotionnelle pour moi. Au point d'ailleurs, pour écrire, il m'arrive quelquefois de me mettre en train en écoutant un peu de musique...

Cela m'arrive et ce n'est pas gênant parce que ce qu'il y a de merveilleux ; c'est que la musique vous met en mouvement. Mais elle met en mouvement n'importe quoi ! Elle ne choisit pas. Elle vous met en train. En rumeur, comme disait Cocteau.

Gérard Gefen :

J'ai été surpris par le nombre et la variété des allusions à la musique et aux musiciens dans votre œuvre.

Julien Gracq :

Des allusions non autorisées, oui, bien sûr. Je n'ai pas de culture musicale. Je n'ai pas les repères, les cadres et puis les connaissances techniques qui le permettraient. C'est uniquement une attitude de consommateur, enfin...

Gérard Gefen :

... et c'est la seule façon de...

Julien Gracq :

Ah ! oui je m'aperçois tout de même qu'un musicien a une autre façon de jouir de la musique qu'un profane. En parlant avec vous, avec d'autres musiciens... j'ai rencontré quelquefois Poulenc... mais je n'ai pas eu le temps de parler beaucoup de musique avec lui... Mais j'ai l'impression qu'un musicien est très sensible à des ... choses qui ressemblent plutôt à la construction d'une œuvre, son équilibre, son architecture. Ce qui m'échappe tout à fait parce que je reçois la musique sans aucune possibilité d'analyse. Je ne sais pas distinguer les instruments qui jouent dans un orchestre. Le musicien a une autre manière d'écouter, je crois... qui est moins émotionnelle et plus intellectuelle en ce sens qu'il y a cette idée de construction, d'équilibre. ..

Jean Guillou :

La musique étant un art d'abstraction totale, on s'étonne souvent que l'on puisse avoir une approche autre qu'émotionnelle. En contrepartie, on a tendance à refuser au musicien cette émotion que son esprit analytique ne l'empêche d'éprouver. Non l'écoute du musicien n'est pas moins émotionnelle.

Julien Gracq :

Pas moins, non, bien sûr, mais moins uniquement... Je veux dire que c'est équilibré quand même par des considérations qui ne sont pas uniquement affectives. Il y a, si vous voulez, le sentiment du bel ouvrage.

Jean Guillou :

Oui, oui, c'est sûr.

Julien Gracq :

C'est un sentiment que le profane n'a pas ; il jouit du morceau qu'il reçoit ; il est envoûté, mais il ne voit pas ce bien fait.

Gérard Gefen :

Est-ce qu'on ne consomme pas la littérature de la même manière, lorsqu'on approuve un texte en disant : « c'est bien écrit ».

Julien Gracq :

Oui, mais c'est que le public de la littérature, en France, est formé par l'institution scolaire qui est à base de littérature. Tout de même, à douze ans, on a commencé à faire des rédactions. On sait un peu ce que c'est que d'écrire. On est mis sur un rail que le littérateur, l'écrivain continue, en somme, au-delà du temps voulu... Tandis que la musique... Je me rappelle au lycée c'était facultatif, c'était une matière facultative, c'est-à-dire atypique, marginale, qu'on vivait tout à fait d'une autre façon. Et l'on n'avait pas de culture musicale en sortant du lycée, pas la moindre ; sauf ceux qui avaient pris des leçons particulières, comme moi qui n'en avais tiré aucun parti, d'ailleurs, parce que j'étais nul, nul, complètement. J'ai appris pendant plusieurs années le piano et puis plusieurs années le violon sans aucun résultat. Mon père était un bon violoniste...

Jean Guillou :

Je dirais que c'est presque mieux, par exemple, que certains écrivains qui, eux, ont joué du piano et qui prétendaient par là avoir des idées sur l'interprétation de Chopin ou d'autres auteurs... Là, il a un certain ridicule à vouloir entrer vraiment dans l'analyse technique, si l'on peut dire, sans avoir tous les éléments en main. C'est ici que l'on perçoit par exemple chez Gide des limites que son œuvre littéraire n'aurait pas laissé soupçonner.

Gérard Gefen :

Je lui suis tout de même gré d'avoir eu, sur Chopin, ce jugement si juste : « Personne ne fit jamais autant de musique avec si peu de notes »...

Julien Gracq :

C'est tout de même frappant, la différence entre peinture et musique... les écrivains, au moins depuis le XVIIIème siècle, se sont constamment occupés de peinture.

Gérard Gefen :

De musique aussi...

Julien Gracq :

Oh, mais beaucoup moins. Beaucoup moins ou d'une manière beaucoup moins publique, même s'ils aimaient la musique. Regardez, dès le XVIIIème, les symbolistes, les impressionnistes, Manet, Baudelaire, Mallarmé, Degas sont constamment ensemble...

Jean Guillou :

Debussy et Paul-Jean Toulet.

Julien Gracq :

Regardez comment Fénéon soutient Seurat ; Apollinaire est fou de peinture ; Cocteau soutient Picasso ; les surréalistes aussi soutiendront Picasso ; Max Ernst et bien d'autres. Sans arrêt, sans arrêt. Et pour la musique, il n'y a en regard que deux cas. Il y a Baudelaire qui a soutenu Wagner, mais c'est tout à fait isolé et puis, plus collectif, le soutien des symbolistes à *Pelléas et Mélisande*.

Gérard Gefen :

Au XVIIIème siècle, tous les grands écrivains se sont lancés dans la Querelle des Bouffons et, plus tard, dans la guerre des piccinistes contre les gluckistes. Tous ou presque : Voltaire, Rousseau, Diderot, D'Alembert...

Julien Gracq :

Mais le XVIIIème siècle, c'est la grande époque où la musique est devenue phénomène social. Ça a entraîné une prise de position, parce que c'était un phénomène social de première grandeur. Le XVIIIème siècle est, pour le théâtre à l'italienne, exactement ce que le XIIème siècle a été pour les cathédrales. Tous les théâtres de France sont sortis de terre au XVIIIème siècle, avec les colonnes, les frontons, les peluches rouges, les ors... Tout cela pousse en quelques dizaines d'années. On parle tout le temps du « XVIIIème siècle – siècle des Lumières » mais c'est le siècle de l'opéra, en France, aussi. Même quelqu'un comme Rousseau était plus fier du succès du *Devin de village* que de ses livres. Il avait fait pleurer toutes les dames de la cour. Il le dit. C'est incroyable. Oui, la querelle de Gluck et Piccini, tout le monde y a pris parti. C'était un *must* parisien, incontournable, comme on dit.

Jean Guillou :

Finalement, les Français avaient au XVIIIème siècle une idée de la musique tout à fait décorative. Contrairement à la musique allemande de la même époque, qui était vraiment une musique pensée pour elle-même. Il suffit de citer le nom de Bach pour en être convaincu.

Julien Gracq :

Mais, attention, je crois que l'opéra satisfaisait un besoin d'émotions. Parce qu'ils pleuraient à l'opéra. Et pourquoi ? Parce qu'il n'y a pas de poésie au XVIIIème siècle. J'ai l'impression que la musique a été un refuge, une nourriture que la poésie ne fournissait plus parce qu'elle n'existait plus. La poésie c'était Voltaire, c'est-à-dire l'esprit. Ce n'est pas un poète. Les arts sont interchangeable dans le sens que si une certaine demande n'est pas satisfaite par l'un, elle peut l'être par l'autre et, là, l'opéra a pris le relais de la poésie... et donc de la musique. Le XVIIIème siècle est vraiment le siècle où l'opéra explose. C'est là que se livrent les batailles, où le pathos est en jeu : la littérature ne reprendra là-dessus son rôle qu'après Chateaubriand et Lamartine.

Dialogue retranscrit par Gérard Streletski.