

Un cortège de muses au service de l'œuvre de Gustave Flaubert et de la musique

Pierre Albert Castanet

Compositeur, musicologue, Professeur à Normandie Université
Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris
castanet-leroy@orange.fr

Recibido: 22/02/2022/**Aceptado:** 03/05/2022

Résumé. A l'occasion du bi-centenaire de la naissance de Gustave Flaubert (1821-1880), Pierre Albert Castanet a désiré pointer les rapports existant entre le romancier français et la musique savante (opéra, musique de film, pièce électroacoustique...). Dans ce contexte, de *Madame Bovary* à *Salammbô*, de *La Tentation de saint Antoine* à *Hérodiades*... le musicologue évoque les partitions de compositeurs plus ou moins connus : Jules Massenet, Ernest Reyer, Darius Milhaud, Emmanuel Bondeville, Michel Chion, Isabelle Aboulker...

Mots clefs. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *Salammbô*, *La Tentation de saint Antoine*, *Hérodiades*, opéra, musique de film, pièce électroacoustique, Jules Massenet, Ernest Reyer, Darius Milhaud, Emmanuel Bondeville, Michel Chion, Isabelle Aboulker.

A procession of muses at the service of Gustave Flaubert and Music

Abstract. On the occasion of the bi-centenary of the birth of Gustave Flaubert (1821-1880), Pierre Albert Castanet wanted to point out the relationship between the French novelist and scholarly music (opera, film music, electroacoustic piece...). In this context, from *Madame Bovary* to *Salammbô*, from *The Temptation of Saint Anthony* to *Herodias*... the musicologist evokes the scores of more or less known composers : Jules Massenet, Ernest Reyer, Darius Milhaud, Emmanuel Bondeville, Michel Chion, Isabelle Aboulker...

Keywords. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *Salammbô*, *The Temptation of Saint Anthony*, *Herodias*, opera, film music, electroacoustic piece, Jules Massenet, Ernest Reyer, Darius Milhaud, Emmanuel Bondeville, Michel Chion, Isabelle Aboulker.

« Ah ! la faveur des Muses ! »
Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*

Gustave Flaubert est un auteur né à Rouen le 12 décembre 1821 et mort à Croisset (proche banlieue rouennaise) le 8 mai 1880. À l'enseigne de Victor

Hugo, Honoré de Balzac ou Émile Zola, il est un des plus grands romanciers français du XIXe siècle. Singulier à plus d'un titre, il s'est distingué par sa conception fonctionnelle du statut de l'écrivain et par la modernité de son approche poétique du roman. À l'occasion du bicentenaire de sa naissance, nous avons voulu nous intéresser aux rapports de la musique (et de ses égéries poétiques) avec l'œuvre et la pensée de l'écrivain romantique.



Gustave Flaubert

Flaubert et l'entretien des muses

Faut-il rappeler en introduction que le *nonetto* concertant des Muses est apparu au sein de la *Théogonie* d'Hésiode ? Parées de couronnes d'or, d'étoiles, de perles, de fleurs et dotées de flûte, lyre, viole, guitare, harpe, trompette..., ces inspiratrices toutes chantantes étaient souvent réunies lors de colloques entièrement dédiés au poète grec, sur le mont Hélicon¹. Dans ce contexte, nous verrons que l'œuvre de Gustave Flaubert a côtoyé, ici et là, les atours spécifiques d'Euterpe (laquelle présidait à la Musique), d'Érato (la muse de la Poésie lyrique et érotique), de Melpomène (appelée « la chanteuse ») et de Terpsichore (baptisée « la danseuse de charme »)... Au reste, afin de tenter d'entrer en contact avec *L'Entretien des muses*² liées à l'art sonore, nous ne nous attarderons malheureusement pas dans le domaine connexe et très varié des arts visuels.

Cela étant dit, il est sans doute possible de dire aujourd'hui qu'à la lueur des écrits universitaires de plus en plus avisés et de plus en plus nombreux³, une bonne partie de la poétique du romancier normand semble illuminée par une douce utopie d'écriture musicale. Ainsi, cette chimère flaubertienne qui consiste à se prendre peu ou prou pour un musicien est présente tant dans sa correspondance (lire ses échanges avec la poétesse Louise Colet notamment pendant les années

¹ « Ainsi chantèrent jadis les muses lorsqu'elles se révélèrent devant Hésiode » (Friedrich Nietzsche, « Humain, trop humain », *Œuvres*, tome II, (Paris : Robert Laffont, 1993), 769).

² *L'Entretien des muses* est le titre d'une œuvre pour clavecin de Jean-Philippe Rameau, écrite en 1724.

³ Nous pensons notamment à la thèse de Damien Dauge portant sur « Flaubert et le spectre du musical » soutenue à l'université de Rouen Normandie en 2015.

consacrées à la rédaction de *Madame Bovary*)⁴ que dans le reste de son grand oeuvre littéraire. Parmi tant d'exemples possibles, dans *L'Éducation sentimentale*, il est question de la création du *Stabat mater* de Gioacchino Rossini. Dans *La Tentation de Saint-Antoine*, Flaubert parmi « une nuée de parfums qui n'a pas tonné » – comme disait Mallarmé⁵ – évoque un festin en musique. Il parle aussi d'une Goa en habit de joueuse de flûte, et puis s'en suivront, entre mille images, la cithare de Néron ou la harpe de Saturne...

Dans le *Dictionnaire des idées reçues*, bon nombre d'items relatifs aux enchantements d'Euterpe sont aussi à remarquer. Parmi eux, à l'entrée « Musique », ne lit-on pas : « Fait penser à un tas de choses. Adoucit les mœurs (ex. La Marseillaise) » ? Dans ce recueil aux entrées suivant sagement l'ordre alphabétique, un choix de courtes pensées flaubertiennes a été mis en musique, en 2015, par Isabelle Aboulker⁶. Ayant puisé sporadiquement dans l'abécédaire de Flaubert aux ressorts souvent parodiques, cette ex-professeure au Conservatoire de Paris a conçu une suite de « petites mélodies impertinentes » (pour récitant et piano), saynètes parfois figuratives à souhait : ici la musicienne déforme un vieux chant révolutionnaire (« Ah, ça ira... »), là elle caricature une antique bourrée provinciale...

Par ailleurs, au travers de l'héritage flaubertien, Pécuchet ne tente-t-il pas d'apprendre le solfège à Bouvard ? Et puis, l'écrivain ne désirait-il pas transposer littéralement « les effets d'une symphonie » au cœur même de son roman *Madame Bovary* ? De plus, mais cette fois d'une manière plus prolixe, entendue dans son roman de jeunesse consacré aux *Mémoires d'un fou*, il est notable que l'ermite de Croisset flattait à l'envi la potentialité poético-fantasmagorique de l'art d'Euterpe : « Je ne sais quelle puissance magique possède la musique ; j'ai rêvé des semaines entières au rythme cadencé d'un air ou aux larges contours d'un chœur majestueux ; il y a des sons qui m'entrent dans l'âme et des voix qui me fondent en délices. J'aimais l'orchestre grondant, avec ses flots d'harmonie, ses vibrations sonores et cette vigueur immense qui semble avoir des muscles et qui meurt au bout de l'archet ; mon âme suivait la mélodie déployant ses ailes vers l'infini et montant en spirales, pure et lente, comme un parfum vers le ciel⁷».

Au fond, Flaubert n'était pas vraiment ce que l'on peut appeler un mélomane zélé. Mais il faut dire quand même qu'il a été attiré par quelques pages de musique de chambre signées par Joseph Haydn (*opus 76 n°3*), Wolfgang Amadeus Mozart (*Quintette avec clarinette*) et Ludwig van Beethoven (*Trio en Sol*)... De plus, en

⁴ Cf. Luis Carlos Pimenta Gonçalves, « Musique et milieu musical dans la correspondance de Flaubert », *Flaubert et les artistes de son temps : éléments pour une conversation entre écrivains, peintres et musiciens*, (Paris : Eurédit, 2010).

⁵ Image poétique de Stéphane Mallarmé citée dans *l'Album Flaubert*, J. Bruneau et J.A. Ducourneau dir., (Paris : Gallimard, 1972), 178.

⁶ Compositrice française née en 1938, héritière de la tradition française (dans la lignée des Debussy, Ravel, Poulenc...).

⁷ Cité par Christian Goubault, « Flaubert et la musique », *Les Amis de Flaubert* n° 51 (1977) : 12-28.

dehors de ces partitions écrites dans le pur style classique, l'écrivain a montré une attirance toute personnelle pour l'univers opératique : ainsi au sein de l'univers varié de Melpomène, le fin lettré semblait apprécier tout particulièrement les opéras de Giacomo Meyerbeer (*Le Prophète*), Vincenzo Bellini (*Les Puritains*), Christoph Willibald Gluck (*Orphée*), Daniel François Esprit Auber (*Le Cheval de bronze*)⁸...

Cependant, dans le domaine de l'opéra, le *nec plus ultra* pour Flaubert était le *Don Juan* de Mozart. Selon lui, cette œuvre devait réellement être placée au pinacle de l'art lyrique. Dans ce contexte de la représentation scénique de la musique, le romancier a également assisté au « gentil théâtre de Rouen » (comme il l'appelait) à l'opéra *Lucie de Lammermoor* de Gaetano Donizetti. C'était en 1839. En fait, et donc pour aller à l'essentiel et entrer dans le vif du sujet, si l'on s'en tient au roman *Madame Bovary* paru en 1857, Emma n'entend que le premier air de Lucie⁹. En effet, l'héroïne décide de quitter l'opéra normand sous le prétexte que la chanteuse sur scène « crie » trop fort¹⁰.

Madame Bovary

Si le roman inachevé de *Bouvard et Pécuchet* ne va susciter qu'un téléfilm accompagné d'une musique de Michel Portal (en 1989), celui de *Madame Bovary* va en revanche inspirer des dizaines et des dizaines de partitions d'esthétique musicale très variée : sans être exhaustif, il faut avouer que la palette des genres va par exemple de la musique de film à l'opéra, et de la chanson française¹¹ à la musique tzigane... Parmi cette pléiade d'auteurs d'œuvres dédiées, citons Darius Milhaud (1892-1974) qui a composé, en 1933, la musique du film *Madame Bovary* mis en scène par Jean Renoir¹².

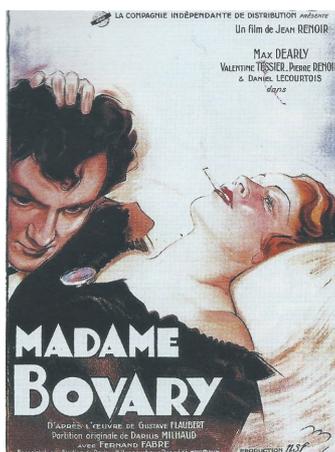
⁸ Cet opéra-féerie d'Auber avait été découvert par Flaubert au Théâtre des Arts de Rouen. À propos de ce musicien, voir Pierre Albert Castanet, « Boieldieu et Auber, deux compositeurs normands d'opéras comiques », *Études normandes* n°16, décembre 2020-février 2021.

⁹ Cf. Kurt Ringger, « *Lucia di Lammermoor* ou les regrets d'Emma Bovary », *Littérature et opéra*, (Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1985), 69-80.

¹⁰ « J'aime ces chants dont je ne comprends point les paroles », avouait Flaubert dans ses notes destinées à l'élaboration de *Bouvard et Pécuchet* (« Pour Bouvard et Pécuchet », *Flaubert, L'Arc* n°79, 1980 : 83).

¹¹ Cf. Damien Dauge, « Madame Bovary en chansons : la revanche musicale d'Emma sur Flaubert », *Eidolon* n° 94 (dir. C. Cechetto), *Chanson et intertextualité* (Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2011), 82-90.

¹² En dehors de partitions destinées à des « documentaires » ou des « Actualités », Milhaud composera par la suite d'autres musiques pour les productions filmiques de Richter, Painlevé, Reynaud, L'Herbier, Bernard, Lewin, Gérard/Colpi...



Madame Bovary. Film de Jean Renoir

Comme son titre l'indique, ce long métrage dramatique se présente comme une adaptation du célèbre roman de Flaubert. Sans équivoque, le récit dépeint des « mœurs de province » en contant les terribles déconvenues d'Emma, épouse romanesque d'un officier de santé habitant un petit village dans la campagne de Normandie. Sur le plan sonore, il est à remarquer qu'à la musique orchestrale spécialement écrite par Milhaud ont été ajoutés des extraits de l'opéra *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. Vous en conviendrez, cette entreprise citationnelle était à tout le moins extrêmement logique. Il est vrai qu'à l'image de l'héroïne du roman, Lucie se présente comme une figure romantique au parcours tragiquement parallèle et finalement semblable au destin d'Emma¹³. Ami d'Érik Satie et membre du célèbre Groupe des Six qui sévissait dans le Paris des années 1920, Milhaud va ensuite extraire de sa partition symphonique : trois valse, deux chansons et une série de petites pièces pianistiques parues sous le titre de *L'Album de Madame Bovary*.

Jouée par Valentine Tessier, Max Dearly et Pierre Renoir (entre autres), cette évocation de la vie française sise au beau milieu du XIXe siècle fut toutefois boudée par le public français. Parmi maintes remarques (parfois d'obédience morale et d'ordre religieux), la critique a noté que l'échec de ce film produit par Gaston Gallimard pouvait notamment s'expliquer par une recherche constante (et artificielle) de la théâtralité. Projetées pour la première fois le 4 janvier 1934 sur le grand écran du Ciné-Opéra à Paris, les images étaient accompagnées par l'enregistrement d'un orchestre placé sous la direction de Roger Desormière¹⁴. Comme il était rare dans ces années 1930 qu'une partition composée pour le cinéma puisse être utilisée directement au concert (parce qu'elle est en général trop fragmentaire ou trop descriptive), Darius Milhaud a décidé, tout de suite après la sortie du film, d'extraire du conducteur orchestral toute une série de

¹³ Cf. Joël-Marie Fauquet, « Emma et Lucia », *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, *L'Avant-Scène Opéra* n° 223 (2001) : 110-113.

¹⁴ Ce compositeur et chef d'orchestre qui avait fait partie de l'École d'Arcueil sous la houlette du Normand Érik Satie a apporté la renommée à de nombreux compositeurs (comme Prokofiev, Stravinsky, Bartók, Poulenc, Messiaen, Dutilleul, Boulez...).

petites pièces pour piano qu'il intitula simplement *L'Album de Madame Bovary*. Dans ces circonstances, cette suite pianistique a été créée (la même année donc) lors d'une audition des élèves de Marguerite Long à l'École normale de musique de Paris (institution prestigieuse créée par Alfred Cortot)¹⁵. En outre, édité chez Enoch et Cie à Paris, *L'Album de Madame Bovary* a été dédié à Sabine et Robert Aron. Futur historien du régime de Vichy, Robert Aron était, dans ces années 1930, directeur de *La Revue du Cinéma*. Par ailleurs, ce personnage a été proche des compositeurs du Groupe des Six. Il sera par la suite membre de l'Académie française.

Lorsque l'album est donné en récital, ce solo de piano peut à présent être entrecoupé de phrases extraites du roman de Gustave Flaubert. Choisies par Madeleine Milhaud (la muse de Darius), de courtes phrases résonnent alors comme autant de respiration d'ordre littéraire et passablement figuratif. Nous noterons que, metteuse en scène, comédienne et pianiste, Madeleine Milhaud (1902-2008) a entouré son mari de mille preuves d'amour, écrivant par exemple quelques-uns des livrets de ses opéras (*Médée*, *Bolivar*, *La Mère coupable*). En 1995 (donc plus de vingt ans après la mort de son mari), elle a assisté à Londres à un concert qui avait programmé *L'Album de Madame Bovary* (avec lectures accessoires), et cette présentation lui a donné des idées. Dans ce sillage, elle s'est décidée à choisir elle-même des textes accompagnateurs qui « semblaient s'harmoniser avec le style de la musique » et qui, à n'en point douter, feraient « découvrir les fantasmes, les rêves, les désillusions » dont la « malheureuse Emma Bovary » a été la victime¹⁶... Les 17 numéros qui constituent l'ensemble de *L'Album de Madame Bovary* s'intitulent respectivement : 1. Emma, 2. Pastorale, 3. Tristesse, 4. Chanson, 5. Rêverie, 6. Le Tilbury, 7. Romance, 8. Jeu, 9. Autographe, 10. La Saint Hubert, 11. Soupir, 12. Dans les bois, 13. Promenade, 14. Pensée, 15. Chagrin, 16. Barcarolle, 17. Derniers feuillets.

à Sabine et Robert ARON

L'ALBUM DE MADAME BOVARY



Les premières mesures de *L'Album de Madame Bovary* de Darius Milhaud¹⁷

¹⁵ Il faut peut-être savoir qu'amie de Maurice Ravel, Madame Long avait créé, en 1933, le premier *Concerto pour piano* de Milhaud sous la direction du compositeur. Pianiste de renommée internationale, elle a été la professeure – entre autres – de Samson François, Yvonne Lefebure ou Jacques Février...

¹⁶ Madeleine Milhaud, livret du disque *Milhaud : Piano Music*, Naxos 8.553440, 1995, 4.

¹⁷ (Paris : Enoch, 1934), 1. Avant de jouer cette première pièce dédiée à Emma, Madeleine Milhaud a demandé de lire cet extrait de *Madame Bovary* de Flaubert : « Elle songeait quelquefois que c'était là pourtant les plus beaux jours de sa vie, la lune de miel, comme on disait »...

De la même génération que Darius Milhaud, le Rouennais Emmanuel Bondeville¹⁸ (1898-1987) a composé pour sa part, entre 1942 et 1950, un opéra en trois actes tout simplement intitulé *Madame Bovary*. Écrit sur un livret de l'homme de lettres et acteur dramatique rouennais René Fauchois (qui a collaboré également avec Jean Renoir), ce drame lyrique a été créé à l'opéra-comique de Paris (en 1951). Bien évidemment, en dehors de nombreuses représentations à l'étranger (notamment en Russie où l'œuvre a été reprise plus d'une soixantaine fois – en langue russe¹⁹), l'opéra a été donné à Rouen (au Théâtre cirque du Boulingrin comme au Théâtre des arts, respectivement en 1956 et en 1968). Agrémentée de couleurs franches, la musique de Bondeville s'inspire de temps à autre du style expressif de Gabriel Fauré, coulée dans une forme continue et galbée par des paroles déclamées parfois à la manière de Claude Debussy. Dans cette partition écrite au beau milieu du XXe siècle, tantôt le lyrisme flatte les sentiments exacerbés d'Emma, tantôt la modernité du langage musical accuse les péripéties dramatiques vécues par Charles...

Dans ce cadre opératique, la Normandie devient, lors du quatrième tableau (acte I) consacré aux comices agricoles, « le plus beau pays du monde ». À ce titre, accusant particulièrement les fruits de cette pertinence régionale, les paroles n'hésitent aucunement à faire entendre des expressions typiques du cru (en patois normand). Quant à la musique, elle peut également citer (voire arranger ou déranger) des fredons de facture traditionnelle. Dans l'épisode des comices agricoles, un chœur de paysans ne chante-t-il pas précisément sur l'air de *La Casquette du père Bugeaud*? Avec le même esprit citationnel, pour la représentation de la noce des époux Bovary, Bondeville et Fauchois ont songé de concert à une danse dont les anciens ont pu reconnaître un air normand aux accents de ronde entraînante : il s'agissait de *J'ai un pied qui r'mue*. Dans les faits, hormis la chorégraphie simpliste de cette « chanson à danser », couplets et refrains relatent à leur façon les heurs et malheurs de l'amour paysan. Nous pouvons constater que c'est au travers d'un réseau harmonique aux couleurs parfois fiévreuses et tourmentées que le compositeur a tenu à accuser l'esprit passionnément romantique de la nature profonde et instable du rôle-titre. Dès lors, dans cet opéra à l'issue poignante, « la tragédie de cette femme ne réside pas tant dans la pauvreté de son potentiel spirituel que dans son incapacité à subir la routine, l'ignorance, la vulgarité, la cupidité et la bêtise²⁰ », résumait à sa façon le critique et musicologue Christian Goubault.

Avouons sans autre forme de procès qu'en matière de musique, le legs bovaryste est véritablement inépuisable et insoupçonné du grand public. Dans ce registre extrêmement large, vous pourriez découvrir par exemple des chansons, comme *Madame Bovary*, partition signée par Philippe-Gérard et Georges Walter. Si Georges Walter a écrit pour le chanteur de variétés Enrico Macias, Philippe-

¹⁸ Ancien organiste de l'église Saint Nicaise à Rouen puis Directeur de l'opéra de Paris, Directeur de Radio Monte Carlo, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts...

¹⁹ Cf. Christian Goubault, « Notes et chroniques », *Études normandes* n°1 (1989) : 81-82.

²⁰ Cf. Christian Goubault, « Notes et chroniques », *Études normandes*, 1 (1989) : 82.

Gérard a composé – parmi tant d’autres – pour des vedettes comme Édith Piaf, Yves Montand, Jeanne Moreau ou encore Cora Vaucaire... Interprétée en 1964 par la « dame de saint Germain des Prés », Juliette Gréco, cette courte romance toute dédiée à l’héroïne du roman aborde, au travers de couplets et refrains traditionnels, le thème universel des « amants de passage » se présentant comme des « étrangers » donneurs de blessures... Dans le domaine populaire, le thème bovaryste se retrouvera, par exemple, dans les répertoires de Nicole Croisille en 1976, de Gazebo en 1989, de Jim Musgrave en 2007... et de bien d’autres encore, y compris dans les domaines du jazz (avec William Watson) et du Rock (avec Equipe Espacial). Il s’agit de deux hommages parus à la fin du XXe siècle (précisément en 1997) et rendus au « brave bourgeois de Rouen²¹ » – comme l’appelait Nietzsche, au détour d’une phrase de *Par-delà le bien et le mal*...

Salammbô

Au XIXe siècle, en dehors du vaste faisceau transmis à la musique par l’aura chimérique de *Madame Bovary*, il y aurait beaucoup à dire sur les autres opus littéraires de Flaubert, lesquels ont inspiré, eux aussi, la grande famille des musiciens, tant populaires que savants : Par exemple, coloré par son orientalisme antique, *Salammbô* a enchanté Hector Berlioz, stimulé Modest Moussorgski²² et enthousiasmé Camille Saint Saëns qui, en admirateur fervent des *Trois contes*, a songé un temps à mettre en musique le roman historique opposant la ville de Carthage aux mercenaires barbares. Le texte de Gustave Flaubert devait en principe être mis en musique par Giuseppe Verdi mais ce fut finalement Ernest Reyer (beaucoup moins connu de nos jours²³) qui composa l’opéra *Salammbô*. Il a été représenté en 1890 (donc après la mort de l’écrivain puisqu’il est décédé à Croisset en 1880)²⁴. Que ce soit dans les tableaux, les films ou les bandes dessinées, la figure de cette héroïne a montré bon nombre de visages²⁵ allant, par exemple, de la prêtresse inspirée à la femme fatale... Pour information, à la fin de ce siècle romantique, il y eut même une opérette donnée au Théâtre Déjazet à Paris dont le titre était *La Petite Salambo* (1892)...

En réalité, jamais de son vivant, l’auteur normand n’entendra de musique liée à ses propres textes. Néanmoins, parmi maints hommages posthumes rendus de la fin du XIXe au début du XXIe siècle, l’histoire de *Salammbô* est à la source – entre autres – d’un air dramatique de l’Américain Henry Gilbert composé en 1902 et intitulé *Salammbô’s Invocation to Tanith*, de six épisodes symphoniques signés par Florent Schmitt (une musique de scène de 1925), de l’opéra *Salammbô* de Philippe Fénelon écrit à la mémoire d’Olivier Messiaen entre 1992 et 1996, d’une chanson d’Arthur H parue sur l’album *Trouble-fête*, en 2005... Pour mémoire, Philippe Fénelon confirmera son attirance pour le romancier de

²¹ Cf. Nietzsche, « Par-delà le bien et le mal », *Œuvres...*, 667.

²² Cf. Charles Bocquet, « Moussorgski et *Salammbô* », *Les Amis de Flaubert* n° 62 (mai 1983) : 19-22.

²³ Cf. Damien Dauge, Notice « Reyer », *Dictionnaire Flaubert*, dir. par G. Séginger (Paris : Honoré Champion, 2017).

²⁴ Cf. Joseph-Marc Bailbé, « *Salammbô*, opéra en prose », *Études normandes* n° 3 (1981) : 49-56.

²⁵ Cf. Gisèle Séginger, *L’Orient de Flaubert en images* (Paris : Citadelles & Mazenod, 2021).

Croisset en composant, en 2014, un autre opéra intitulé cette fois *Flaubert et Voltaire* (œuvre en un acte, texte et musique de Fénelon lui-même).

La Tentation de Saint-Antoine

Si *La Tentation de Saint-Antoine* a pu être auréolée par les musiques acoustiques de Vincenzo Davico, Cecil Gray, Georges Hugon, Eugène Bozza... elle a même été illustrée par les sonorités concrètes et électroacoustiques de Michel Chion... Enseignant dans le domaine du cinéma, ce dernier (dont les archives sont actuellement déposées à l'université de Rouen Normandie) a fait partie du Groupe de Recherche Musicale de Pierre Schaeffer (dont il a été l'assistant au Conservatoire de Paris). Chion est en outre l'auteur de nombreux ouvrages dont des monographies portant sur Jacques Tati et Stanley Kubrick. Alors que Michel Foucault relatait l'« ennui des premiers lecteurs (ou auditeurs) devant le défilé monotone des grotesques²⁶ », ce musicien a pour sa part été séduit, dès son enfance, par ce texte tentateur²⁷ flaubertien relatif aux péripéties inaccoutumées de saint Antoine. Réalisé de 1981 à 1984 et présenté comme un « mélodrame concret en un prologue et neuf tableaux d'après Flaubert »²⁸, *La Tentation de saint Antoine* (adaptation et scénario du compositeur) a mis en scène la voix de Pierre Schaeffer²⁹ dans le rôle de saint Antoine ainsi que celles de Michèle Bokanowski³⁰ (la Narratrice), Art Leroi Bibbs³¹ (le Prêcheur), Korinna Rahls-Frisius (La Reine de Saba) et Michel Chion lui-même³² (l'Annonciateur). De plus, le musicien dira que la technologie informatique l'a beaucoup aidé dans la réalisation illusionniste de ses utopies sonores : « *Ma Tentation de saint Antoine*, par exemple, est parsemée de quelques effets inspirés par cette expérience primitive de la retransmission radiophonique : dans les tableaux intitulés « le Prêcheur » et « le Trésor », ce sont des bouffées passagères de la présence d'une

²⁶ Michel Foucault, « La bibliothèque fantastique », *Travail de Flaubert* (Paris : Seuil, 1983), 104.

²⁷ « C'est le texte même qui est tentateur, et c'est l'auteur qui joue un rôle noblement et généreusement diabolique. Il doit devenir un antéchrist secret pour que le lecteur puisse se transformer en antéchrist public » (Michel Butor, *Improvisations sur Flaubert* (Paris : Le Sphinx / La Différence, 1984), 30).

²⁸ Pour mémoire, Vincent d'Indy a eu pour projet une partition baptisée *La Tentation de saint Antoine* (d'après Flaubert), page qui devait être sous-titrée « poème épique ». Seuls deux ou trois thèmes notés sur un agenda subsistent de cette entreprise finalement restée lettre morte (cf. Léon Vallas, *Vincent d'Indy, La Maturité, la Vieillesse (1886-1931)* (Paris : Albin Michel, 1950), 276). Par ailleurs, il faut noter la partition désormais oubliée de *La Tentation de saint Antoine* que Jacques Chailley a élaborée en 1936. Typique de la musique de l'entre-deux guerres, l'œuvre avait été présentée comme une « symphonie pour chœur et instrument *ad libitum* ».

²⁹ Ingénieur, chercheur, théoricien, compositeur et écrivain, Pierre Schaeffer est considéré comme le père de la « musique concrète ».

³⁰ Élève de Michel Puig et d'Éliane Radigue, Michèle Bokanowski est une compositrice française de musique électroacoustique. Elle avait déjà prêté sa voix en 1973 pour la composition du *Requiem* de Michel Chion.

³¹ Vivant à Paris, Art Leroi Bibbs est un photographe, peintre, sculpteur, poète américain.

³² Il prêtera également sa voix pour d'autres mélodrames de Chion : *Le Prisonnier du son* (1972-1984), *Tu* (1977/1996), *DIKTAT* (1979)...

assemblée houleuse, qui font comme éclater l'espace représenté, le font basculer du côté d'une salle restée jusque-là sans voix³³».

La Tentation de Saint-Antoine

Mélo-drame concret en un prologue et neuf tableaux, d'après Flaubert

1984 - 94'26

avec Pierre SCHAEFFER dans le rôle de *Saint-Antoine*

et les voix de

Michèle Bokanowski *La Narratrice, Ennoïa*, Art Leroi Bibbs *Le Preacher*,
Korinna Rahls-Frisius *La Reine de Saba* et Michel Chion *L'Annonciateur*

Commande du Ministère de la Culture, de l'INA.GRM
et de l'Atelier de Création Radiophonique de France-Culture,
réalisée dans les studios de l'INA.GRM.

Prise de son des voix : Madeleine Sola

Textes additionnels extraits de *The Marriage of Heaven and Hell* de William Blake,
de l'Evangile de Jean, traduction de Gérard Séverin figurant dans
L'Evangile au risque de la psychanalyse de Françoise Dolto, J.P. Delarge éditeur,
et reprise avec l'aimable autorisation du traducteur

Les brefs emprunts à la chanson *Rien... rien... rien...* de Queyrieux et Chicot
et à *El Relicario*, de Padilla

ont été permis grâce à l'aimable autorisation des éditions Salabert

Remerciements personnels de l'auteur à
François Bayle, Alain Trutat et Georges Boeuf.

adaptation et scénario : Michel Chion

La Tentation de Saint-Antoine

Alors que chez Flaubert, l'ensemble littéraire dédié à saint Antoine a eu tendance à converger immanquablement vers l'allégorie de la Mort³⁴ (flanquée d'une manière allusive de sa « mystériologie³⁵» sous-jacente) et paradoxalement vers un non-désir d'achèvement ; chez Chion, la focale vocalo-dramatique a plutôt été ajustée vers la symbolique de la Vie³⁶. Pour preuve cette parole du compositeur mentionnant que toutes les tentations que le héros affronte dans sa pièce de musique concrète sont « en un sens des formes diverses d'une tentation unique :

³³ Propos de Michel Chion, *Le Promeneur écoutant – Essais d'acoulogie* (Paris : Plume, 1993), 133-134.

³⁴ « Le suicide est l'acte le plus complet / souverain de la liberté » (Gustave Flaubert, *Scénarios de La Tentation de saint Antoine – Le Temps de l'œuvre*, (Mont-Saint-Aignan : Presses de l'université de Rouen et du Havre, 2014), 232). Plus loin, le romancier se réfère à l'« éloge de la mort » par Sénèque (p. 234). Par ailleurs, dans une lettre envoyée à Georges Sand, en 1871, Flaubert dit faire parler tous les dieux de l'antiquité, « à l'état d'agonie » (George Sand, Gustave Flaubert, *Tu aimes trop la littérature, elle te tuera – Correspondance*, (Paris : Le Passeur, 2018), 398).

³⁵ Terme de Vladimir Jankélévitch parus dans *Debussy et le mystère*, Cahiers de philosophie n°28 (Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1949) : 11.

³⁶ Cf. Pierre Albert Castanet, « L'offre de vie et le refus d'être : À propos de *La Tentation de saint Antoine* d'après Gustave Flaubert », *Michel Chion, l'inventeur*, dir. par C. Carayol, J. Rossi (Château-Gonthier : Aedam Musicae, 2022).

celle de la vie qui s'offre à lui et qu'il refuse³⁷». Passant allègrement du détail à la totalité, de l'un au multiple, le musicien a encore mentionné que dans *La Tentation de saint Antoine*, « on trouve absolument tout, il y a de quoi faire dix œuvres. On y trouve toute l'histoire et tous les mythes de l'humanité³⁸». Auréolée d'une esthétique à la fois figurative et avant-gardiste, l'œuvre illustre par exemple la folie solipsiste du héros qui se flagelle pour se punir. Dans ce cadre, les impacts de la douleur se métamorphosent même en moments de jouissance, l'ersatz d'extase favorisant la vision d'un cortège extravagant. Au beau milieu de la procession, assise sur un éléphant blanc, une femme splendidement vêtue s'avance : c'est la Reine de Saba...

Alors, puisque le délire acoustique d'Antoine est proprement inséré dans un mouvement précisément intitulé « La reine de Saba », il nous faut dire quelques mots sur cette figure féminine haute en couleur. En effet, n'est-elle pas mentionnée autant dans les récits bibliques, coraniques et hébraïques que dans les chansons de Jean-Jacques Goldman ou des Nubians, autant dans l'oratorio *Solomon* (1748) de Georg Friedrich Haendel que dans l'opéra *La Reine de Saba* de Charles Gounod (1862) ? Au XXe siècle, hormis une danse paradoxalement réalisée juste en collant noir, repérée au sein de *La Tentation de Saint-Antoine* (1967) de Maurice Béjart³⁹ (spectacle chorégraphié sur une musique de Pierre Henry avec texte de Gustave Flaubert), vous pourriez aussi repérer *La Reine de Sabba* (1933), pièce pour orchestre de Georges Hugon ou la *Reine de Saba* (1990) pour orgue et percussions de la compositrice Adrienne Clostre...

Pour revenir à la fresque de Flaubert/Chion : dans l'esquisse du troisième grand scénario en vue de l'épisode de cette Reine de Saba, accompagné de son cortège insolite, le romancier a, un moment, imaginé pour sa *Tentation de Saint-Antoine* une sortie tonitruante de ce personnage royal lié à la luxure en le faisant rire « à gorge déployée sous son parasol à sonnettes ». Au fond, cette « petite folle de reine » (comme la nommait Baudelaire) n'a-t-elle pas pour dessein suprême de séduire Antoine parmi les parfums et les sons, les poètes et les baladins, le sphinx et la chimère, la licorne et le griffon... ? Au cœur de ce capharnaüm insane⁴⁰ et fabuleux, le héros anachorète reste finalement totalement halluciné par des visions qui lui donnent profusément des vertiges (optiques et acoustiques – d'où l'ordonnance confuse de la parole flaubertienne au sein du « mélodrame concret » de Michel Chion).

³⁷ Michel Chion, livret de l'album discographique *La Tentation de saint Antoine* de Michel Chion d'après Flaubert, INA C 2002-2003, Paris, INA GRM, 1991, 7.

³⁸ « Entretien de Michel Chion avec Christian Zanesi », in Lionel Marchetti, *La Musique concrète de Michel Chion*, (Rives : Metamkine, 1998), 276.

³⁹ Cf. « Béjart parle de Flaubert », *Flaubert, L'Arc* n°79..., 47.

⁴⁰ Flaubert avouait, en 1871 : « Le sous-titre de mon bouquin pourra être 'le comble de l'insanité' » (George Sand, Gustave Flaubert, *Tu aimes trop la littérature, elle te tuera – Correspondance...*, 398).

Trois contes

Nous ne pourrions malencontreusement pas parler de l'intégralité du catalogue du romancier, mais il faut quand même citer les *Trois contes*, car ils ont été également illustrés musicalement par des artistes plus ou moins connus : Par exemple, pour *Un cœur simple*, il est possible de mentionner une musique de film de Cyrille Morin et pour *La Légende de Saint Julien l'hospitalier*, nous pourrions retenir l'opéra de Camille Erlanger composé en 1888, la cantate d'Alun Hoddinott écrite cent ans plus tard (en 1987), le quatuor avec récitant de Benoit Menut en 2015 et, encore plus proche de nous, la « création sonore » avec dispositif de casques sans fil et de « mastering » en direct servant une œuvre de Jean-Christophe Blondel qui est accompagnée – entre autres – de la musique d'Anne-Lise Binard pour le spectacle nomade de la Divine comédie, en 2021 (co-production Théâtre de Lisieux Normandie)...

Toutefois, au cœur de la trilogie de Flaubert, le sujet d'*Hérodias* a véritablement intéressé les compositeurs de musique savante. Dans ce contexte, il faut citer, pour mémoire, *Hérodiade* de Jules Massenet⁴¹ (créé à Bruxelles en 1881)⁴², bâti sur un livret de Paul Milliet et d'Henri Grémont et réalisé d'après la source flaubertienne. De fil en aiguille, princesse ô combien célèbre pour sa danse érotique, Salomé a pour mission d'exécuter une chorégraphie plus que charmeuse. Pour avoir consulté la correspondance flaubertienne⁴³, il est possible de voir, parmi des volutes parfumées, à quel point – entre contorsion lascive et transe extravaguée – la figure de la danseuse exotique a pu jouer un rôle important dans les divers voyages de Flaubert (notamment en Turquie, en Égypte, en Tunisie, au Liban, en Palestine...⁴⁴). Or, ce genre de divertissement typiquement expressif relève précisément des attributs de la *Salomé* (1905), opéra de Richard Strauss (1864-1949) : en l'occurrence – toujours placée sous l'égide légendaire d'Érato –, l'histoire passe de main en main car l'œuvre straussienne est écrite d'après la prose d'Oscar Wilde, lequel avait allégrement visité, en 1891, les écrits de Gustave Flaubert⁴⁵. À ce propos, écoutez le début de cette légendaire « Danse des sept voiles ». Ici, juste avant cette récréation à connotation charnelle, Hérode avoue être prêt à tout donner à l'histrionne quand bien même ce serait la moitié de son royaume... La seule condition est que Salomé se prenne pour Terpsichore...

Un thème à poursuivre

Nous ne pouvons continuer d'illustrer ces entrelacements colorés de l'histoire relative à Flaubert et ses muses attachées au domaine musical... Cependant vous

⁴¹ Jules Massenet (1842-1912) est sans doute connu des amateurs éclairés de musique française romantique car ce compositeur est également l'auteur de *Manon* et de *Thaïs*.

⁴² Cf. T. Hollard, « Flaubert's *Hérodias* and Massenet's *Hérodiade* », *New Zealand Journal of French Studies*, vol. 13 n° 2 (1992) : 15-31.

⁴³ Gustave Flaubert, *Correspondance*, Bibliothèque de la Pléiade, 5 tomes (Paris : Gallimard, 1973-2007).

⁴⁴ Cf. Gustave Flaubert, *Voyage en Orient*, dir. par C. Gothot-Mersch (Paris : Gallimard, 2006).

⁴⁵ Cf. Patrick Otto, « *Salomé* de Richard Strauss : recherche et adaptation d'un modèle vocal », *Le Modèle vocal* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007), 195-210.

possédez à présent quelques indices pour pouvoir écouter la musique que le romancier appréciait et vous avez, en complément, des pistes pour découvrir quelques partitions d'esthétiques fort différentes, choix de pages musicales qu'il n'a certes pas connues mais qui ont été écrites d'après son grand oeuvre. En guise de conclusion, il convient de mentionner qu'à l'évidence, l'univers sonore et musical auréolant la riche production flaubertienne reste encore à sonder et à ausculter. En effet, la présente étude n'a relevé qu'une infime sélection parmi toute une kyrielle de virtualités possibles pouvant rassembler les termes génériques dirigés vers « la Musique et Flaubert » - « Flaubert et la Musique »⁴⁶. Au sein de cette pluralité, nous avons pu néanmoins approcher le Parnasse doré de ces « Muses galantes⁴⁷ » et, par conséquent, hormis le domaine de la chanson qui reste bien entendu à approfondir, nous avons pu inciter à goûter quelques recueils de musique de chambre, des airs d'opéras et des morceaux symphoniques... mais également des échos parfois étranges de « musique contemporaine »⁴⁸...

⁴⁶ Cf. Liana Nissim, « Flaubert e la musica », *Materiali di Estetica* n°4 (2001) : 241-262.

⁴⁷ Expression reprenant le titre d'un opéra-ballet de Jean-Jacques Rousseau...

⁴⁸ Afin de prolonger l'aventure musicalo-flaubertienne, il est possible de visiter le site internet consacré à Gustave Flaubert géré par l'université de Rouen Normandie (site : flaubert.univ-rouen.fr), un dossier comprenant un onglet 'dérivé' consacré à l'art musical en rapport avec le fonds flaubertien est à votre disposition.