Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

21 | 2019

(Re)constructions

« An echo of someone else's music » : reconstructions polyphoniques de l'intertexte musical dans *The Picture of Dorian Gray* et ses reprises

Camille Martin-Payre

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/4961>

DOI : 10.4000/polysemes.4961

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Camille Martin-Payre, « « An echo of someone else's music » : reconstructions polyphoniques de l'intertexte musical dans *The Picture of Dorian Gray* et ses reprises », *Polysèmes* [En ligne], 21 | 2019, mis en ligne le 30 juin 2019, consulté le 11 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/4961> ; DOI : 10.4000/polysemes.4961

Ce document a été généré automatiquement le 11 juin 2019.

Polysèmes

« An echo of someone else's music » : reconstructions polyphoniques de l'intertexte musical dans *The Picture of Dorian Gray* et ses reprises

Camille Martin-Payre

- 1 « What a blessing it is that there is one art left to us that is not imitative! » (DG, 178) s'exclame Lord Henry au sujet de la musique au chapitre XIX de *The Picture of Dorian Gray*, identifiant ainsi l'un des enjeux les plus cruciaux que la forme musicale cristallise dans le débat esthétique de la fin du XIX^e siècle : la musique se déjouerait de la question de la représentation. Or, le roman de Wilde, dès son titre, pose d'emblée l'importance que revêtiront les arts visuels ; il ne cesse par la suite de redéfinir, de décliner et même de renverser les rapports problématiques entre le réel et sa représentation, notamment artistique. Dans ce cadre, la musique propose une alternative artistique séduisante que Wilde exploite en contrepoint d'arts plus mimétiques comme la peinture, la littérature, le théâtre ou la sculpture. Art à la fois du sensible et de l'abstraction, la musique est immatérielle, contrairement à la peinture, et dénuée de sens immédiat contrairement à la littérature¹ ; elle est donc valorisée par Wilde, dans la continuité de Pater et de Hegel, justement parce qu'elle semble, *a priori*, ne pas impliquer de reconstruction, c'est-à-dire de médiation par le concept, le langage et la représentation. Dès lors, comme forme artistique, elle se prête tout particulièrement aux enjeux esthétiques de cette fin du XIX^e siècle dont *The Picture of Dorian Gray* se fait l'écho romanesque : « Music is the perfect type of art. Music can never reveal its ultimate secret » (CW 2007, 160), affirme ainsi le personnage de Gilbert dans « The Critic As Artist », entérinant ce nouveau paradigme esthétique qui consacre la musique comme l'idéal vers lequel tous les autres arts doivent tendre².

- 2 Au sein du dense « tissage intertextuel » (Aquiën 115) proposé par *The Picture of Dorian Gray*, les références musicales occupent dès lors une place de choix qui se trouve en partie expliquée par ce nouvel attrait théorique pour une forme artistique qui, plus que les autres, semble pouvoir libérer l'art de sa fonction mimétique et didactique et, ainsi, se conformer aux exigences des tenants de l'Art pour l'Art. La musique se constitue donc tout naturellement, dans la célèbre préface que Wilde adjoignit au roman en 1891, comme l'idéal formel dont l'artiste doit s'inspirer : « From the point of view of form, the type of all the arts is the art of the musician » (DG, 3). La musique serait également l'art de l'impression, de l'expérience intime et de l'éphémère, du langage du corps et de la sensation : art « louche », selon Bernard Sève, dans la lignée de Nietzsche, elle « apparaît comme une puissance irrationnelle, dangereuse, proche de l'ivresse, liée à l'élémentaire, au corps dans ce qu'il a d'immaîtrisable » (Sève 57). L'intertexte musical, lorsqu'il est réintégré au sein d'un dispositif narratif comme le roman de Wilde, se déploie dès lors comme un système de signes, remédié par le langage, et ainsi condamné à faire métaphore, à déterminer des herméneutiques potentielles du texte. En particulier, c'est la capacité qu'aurait la musique à renvoyer à un contenu caché du texte, à agir comme une clé qui déverrouillerait un secret indicible du roman (et notamment un contenu homosexuel) ; cette capacité a souvent été avancée par la critique, tant la forme musicale se prête naturellement à l'expression de la suggestion ou de la sensualité, et tant ses associations culturelles avec la féminité, l'intériorité et la sphère intime perdurent depuis le XIX^e siècle³.
- 3 L'intertexte musical opérerait ainsi deux reconstructions dans l'œuvre de Wilde : expression littérale d'un nouveau paradigme esthétique et expression métaphorique d'un corps sensuel et dionysiaque, il crée, par le choix des œuvres sélectionnées par l'auteur et par les associations culturelles qu'il vient mobiliser, des clés de lecture du roman. Or, cet intertexte, depuis la première publication de la version augmentée de *The Picture of Dorian Gray* en 1891, n'a cessé d'être retravaillé, déplacé ou remis à jour par les différentes adaptations, réécritures ou reprises du roman de Wilde qui furent ensuite proposées tout au long des XX^e et XXI^e siècles. Le choix de la matière intertextuelle retenue par chaque œuvre peut grandement différer selon le degré de coïncidence narrative que chaque production choisit de conserver avec le texte-source ; de même, les modes de réception de cet intertexte musical ne manquent pas d'évoluer lorsque, cessant d'être une référence écrite, la musique réintègre son système sémiotique originel et redevient sonore au cinéma ou à la télévision. Cette étude visera donc à mettre en lumière certains déplacements génériques, métaphoriques et sémiotiques des références musicales, à même de renouveler les lectures des thèmes fondamentaux du texte matriciel. Mais, au-delà de ces déplacements, elle s'attachera surtout à faire apparaître certaines des invariances sémantiques du recours à la musique qui viennent inscrire cette forme artistique du côté d'une représentation du corps et d'une certaine « modernité » de l'art. Elle se fondera, pour ce faire, sur un corpus de trois reprises de *Dorian Gray* : l'adaptation filmique du même titre réalisée par Albert Lewin (1945), le roman *Dorian: An Imitation* de Will Self (2002) et la série télévisée *Penny Dreadful* (Showtime/Sky, 2014-2016).

Musique et reconstructions historiques

La modernité wildienne

- 4 C'est en vue de la reconstruction d'une époque, d'une représentation du temps que la musique est tout d'abord mobilisée. Cette forme artistique s'inscrit en effet en rapport étroit avec le temps, et plus spécifiquement avec le temps présent : la musique se conçoit comme un art du présent et une présence au temps, comme la somme, pour reprendre la célèbre analyse d'Augustin, des trois modalités du présent⁴ ; elle nécessite aussi d'être actualisée dans le présent, d'être jouée plutôt que lue sur une partition, pour pouvoir se constituer comme objet d'art et faire l'objet d'une expérience esthétique. Cela explique sans doute, comme le rappelle Joe Law (176), pourquoi l'entrée en diégèse de Dorian Gray se fait en musique : « As they entered they saw Dorian Gray. He was seated at the piano, with his back to them, turning over the pages of a volume of Schumann's "Forest Scenes" » (DG, 16). À l'inverse de l'ordre d'apparition privilégié ici par Wilde, certaines reprises audiovisuelles de Dorian Gray font même précéder cet intertexte musical à l'entrée en scène du personnage : dans le film d'Albert Lewin, la musique, d'abord entendue depuis le jardin de Basil, est représentée à l'écran lorsque Lord Henry se rapproche du salon et aperçoit Dorian au piano, de dos, encadré par l'embrasement de la porte-fenêtre (00:06:17-00:06:37) ; dans le cas de *Penny Dreadful*, le spectateur suit les premiers pas de Brona Croft dans l'imposante salle de réception de Dorian, et l'air de « Mon cœur s'ouvre à ta voix », extrait de *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns, grésille dans le fond sonore avant que la caméra ne se pose sur le personnage de Dorian qui, comme dans le film de 1945, tourne d'abord le dos à son invitée et au spectateur (« Séance » 00:15:10-00:15:50).
- 5 Cette association au présent et à la présentation, inhérente à la forme musicale, lui permet aussi, par voie de conséquence, de jouer un rôle fondamental dans les reconstructions historiques opérées par le roman de Wilde et ses reprises. Dans le roman de 1891, dont la nature en partie fabulaire résiste à la contingence historique et n'admet ainsi aucune datation précise, aucun élément de la diégèse qui viendrait déterminer le cadre temporel, ce sont deux références musicales qui, incidemment, permettent au plus pointilleux des lecteurs de situer la première partie du roman avant 1885 : les performances d'Adelina Patti (83, 87, 90) et d'Anton Rubinstein⁵ (139) à Londres. À l'inverse de l'approche volontiers plus diachronique que Wilde réserve à ses autres références artistiques, et de l'éclectisme résolu qui motive le reste de ses choix intertextuels⁶, les références musicales principales du texte – Schumann (DG, 16), Wagner (41-42 ; 112), Chopin (178) et, dans une moindre mesure, Beethoven (111) et Schubert (111) – se distinguent par leur relative homogénéité spatio-temporelle et esthétique, s'agrégeant autour de compositeurs souvent allemands ou passés par la scène viennoise et tous issus du romantisme. Aucune référence, par exemple, à des compositeurs plus anciens comme Mozart – à la musique duquel Wilde a pourtant consacré un sonnet (CW 2001, 38) – ou à d'autres, plus contemporains, comme Dvořák – que Wilde mentionne, par exemple, dans son essai « The Critic As Artist » (CW 2007, 127 ; 136) – ne vient égrener son roman. Son intertexte musical, en ne renvoyant ni à une tradition ni à une contemporanéité de la musique, lui permettrait ainsi plutôt de représenter une certaine modernité de l'art, un changement de paradigme esthétique déjà en germe dans le travail

théorique et formel des musiciens romantiques⁷. La musique, au sein de *The Picture of Dorian Gray*, serait donc l'intertexte d'une certaine modernité en art – l'intertexte le plus restrictif dans le laps de temps et dans la variété des mouvements qu'il recouvre – et il opère dès lors déjà une discrète historiographie, une mise en récit du XIX^e siècle qui synthétise et cristallise cette modernité esthétique du côté du romantisme et de ses avatars.

L'apocalypse selon Will Self

- 6 Dans le roman *Dorian* de Will Self, qui transpose et revisite l'intrigue du roman de Wilde dans les scènes gay londonienne et new-yorkaise des années 1980 et 1990, la fonction de contextualisation historique et de commentaire historiographique revêtue par la référence musicale est encore plus explicite, et endossée par des mouvances musicales issues de la *New Wave*. Le déplacement générique de l'œuvre, qui fait glisser le récit de Dorian Gray du côté du roman historique, du *condition-of-England novel*, renforce la fonction de marquage temporel prêtée à la musique. Participant des effets de « couleur locale » et de pittoresque coutumiers des romans historiques (Bernard 23), la musique se doit donc d'être typée, caractéristique, immédiatement reconnaissable d'un lectorat implicite qui, comme Self, a censément vécu l'époque dont il est question, ou est tout du moins capable d'en reconnaître les « hymnes » les plus mémorables. Parmi les références issues des années 1980, on retrouve donc « Tainted Love » de Soft Cell (8), « The Model » de Kraftwerk (15) et « Let's Dance » de David Bowie (110), qui ont toutes trois figuré en tête du box-office anglais, et sont représentatives de l'avènement du synthétiseur dans la musique populaire de l'époque (la *synthpop*) ; The Dead Kennedys (28) et Joy Division (66-67), quant à eux, sont deux représentants de la scène *punk* et *postpunk*, plus confidentielle mais tout aussi marquée historiquement. L'immédiateté de la musique sert ici à court-circuiter le passage du temps pour donner à entendre la période historique convoquée, et l'intertexte musical vient par conséquent mobiliser un imaginaire collectif pré-construit des années 1980. À l'instar de la bande originale d'un film ou d'un feuilleton historique, la référence musicale est moins l'objet d'un discours ou d'une pratique de la part des personnages (comme elle a pu l'être dans le roman de Wilde) qu'un effet de détail qui se fonde dans l'arrière-plan du récit pour venir, à intervalles réguliers, remobiliser un imaginaire culturel historiquement surdéterminé. Les extraits musicaux cités par Will Self sont d'ailleurs presque systématiquement présentés comme des éléments du fond sonore intradiégétique, soit parce qu'il mentionne les divers supports technologiques sur lesquels ils sont écoutés – les haut-parleurs d'une voiture pour la chanson de The Dead Kennedys (28), un « Ghetto-blaster », radio-cassette emblématique des années 1980, pour l'extrait de David Bowie (110) – soit parce qu'il superpose la voix des personnages à la musique écoutée, comme c'est le cas de la chanson de Kraftwerk : « [Dorian Gray was] lip-syncing to the narcissistic soundtrack that played in his empty head. "She's a model and she's looking good, I'd like to take her home it's understood... She plays hard to get, she smiles from time to time... It only takes a cam-er-a to make her mine..." » (15). Le *lip-sync*, en substituant la voix du chanteur à celle de Dorian, joue sur l'image d'une ventriloquie des temps modernes et revisite la métaphore wildienne du jeu des influences – une métaphore déjà musicale dans le texte-source : « to influence a person is to give him one's soul. [...] He becomes an echo of someone else's music » (19). L'aspect proprement sonore de la citation est quant à lui discrètement restitué par le découpage syllabique de « cam-er-a », invitant le lecteur à entendre les paroles plutôt qu'à les lire, restituant

graphiquement le rythme disjoint et robotique de l'élocution de Ralf Hütter. Ici, la musique qualifie donc un temps présent : parce qu'elle est populaire, elle reconstruit la période historique en créant une illusion d'immédiateté ; par sa propension à être vite datée voire démodée, elle rappelle en effet tout de suite l'époque dont elle est issue.

- 7 Au-delà de cet emprunt à des stratégies musicales plutôt propres aux œuvres audiovisuelles, les références musicales dans l'œuvre de Self portent une charge historiographique très pessimiste, qui radicalise la fin de siècle wildienne en lui donnant des accents de fin du monde⁸. Les références à la posture "No Future" des mouvements *punk* et *postpunk* viennent appuyer cette représentation des années 1980 où l'excès hédoniste semble se confondre avec une pulsion de mort. Il en est ainsi du recours à la chanson de Joy Division, dont les paroles sont citées dans le récit lors d'une scène d'orgie au terme de laquelle les personnages se sont transmis, à leur insu, le virus du SIDA : « the five moved to engage, [...] while the music tinkled and thrummed and howled and thudded over their bodies. Love! the doomed boy sang, Love will tear us apart! » (67-68). Ici, seule l'incise « the doomed boy sang » permet au lecteur de distinguer les paroles du reste de la narration, puisque les signes habituels de la citation (usage des guillemets, italiques ou référencement précis) ont été supprimés. La voix du chanteur et celle du narrateur se superposent et se confondent pour venir porter sur la scène narrée, et par extension sur la période historique reconstruite, un jugement prophétique. Le lecteur devra ainsi attendre la partie suivante du roman, et l'annonce de la séropositivité des différents personnages (81), pour se voir confirmer ce que la « bande-son » de Joy Division annonçait déjà, la référence musicale se constituant donc comme clé de lecture à la fois du récit et de la charge historiographique que porte le roman au sujet des années 1980.

Musique et reconstructions sensorielles et sensuelles

Musique et stratégies audiovisuelles

- 8 La deuxième fonction symbolique des références musicales consiste à renvoyer à un primat du corps et de la sensation, qui travaillait déjà puissamment le texte-source. Dans le cas des adaptations audiovisuelles de *Dorian Gray*, cette fonction est d'autant plus saillante que la référence peut réintégrer son système sémiotique originel : se faisant à nouveau sonore, elle peut d'autant plus servir la charge sensorielle du récit. Dans la série télévisée *Penny Dreadful*, les scènes où apparaît Dorian se caractérisent ainsi par une saturation visuelle et sonore due à la prolifération des références intermédiaires, notamment picturales (l'imposante galerie de portraits qui décore les murs du salon de Dorian) et musicales (la collection de cylindres qu'écoute Dorian depuis son phonographe). Les apparitions de Dorian à l'écran, tout au long de la première saison, s'accompagnent d'une stratégie sonore répétée systématiquement : Dorian choisit un extrait d'opéra qu'il diffuse à l'aide de son phonographe, qu'il s'agisse d'un extrait de *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns, de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, de *Lakmé* de Leo Delibes ou des *Pêcheurs de perles* de Georges Bizet⁹. Le son, d'abord entendu depuis le phonographe, se caractérise par un rendu graineux, étouffé, parfois à la limite du faux, dû aux irrégularités du cylindre, et produisant donc un effet d'étrangeté et d'angoisse sur le spectateur. Puis, souvent au moment de l'acmé du morceau et de la scène, la musique opératique s'invite dans le son extradiégétique, gagnant ainsi en précision mais aussi en

ampleur, restituant la pleine puissance de l'orchestre symphonique et des chanteurs lyriques. Parfois, comme c'est le cas lors de la toute première apparition de Dorian Gray dans la série (« Séance » 00:15:10-00:15:50), la musique de la bande originale vient ensuite se superposer à l'extrait opératique, créant un effet de dissonance destiné à accentuer le caractère inquiétant et contre-nature du personnage dont elle accompagne la présentation. La scène consacrant la bisexualité du personnage de Dorian Gray, qui intervient lors de la dernière séquence de l'épisode « Demimonde », est ainsi caractéristique des stratégies musicales auxquelles la série a recours à chaque apparition de Dorian Gray à l'écran. Au cours du dialogue entre Dorian et Ethan Chandler, qui précède et se superpose à l'écoute du célèbre « Liebestod » issu de *Tristan und Isolde*, l'œuvre de Wagner se retrouve précisément référencée par Dorian et fait l'objet d'un commentaire de sa part, facilitant ainsi l'identification et l'interprétation de la référence musicale par le spectateur contemporain : « I would ask if you know Wagner, but you'd only pretend you don't. It's the "Liebestod" from *Tristan und Isolde*. Literally translated, it means "love-death" » (00:53:40-00:53:59). Le changement de statut diégétique de la musique (qui passe du gramophone au son off) coïncide avec une abrupte accélération du montage : la prise d'un verre d'absinthe et l'écoute du morceau déclenchent en effet chez Chandler une série de souvenirs, représentés à l'écran par la juxtaposition, toujours plus rapide, de courts plans issus des scènes les plus sanglantes de l'épisode. Les arts¹⁰ sont ainsi mis au service d'une saturation des sens qui caractérise l'expérience du personnage comme celle des spectateurs, et où la violence et la mort sont indissociables du désir charnel – la scène se clôturant sur la représentation à l'écran d'une relation sexuelle entre les deux personnages. Ici, la référence à Wagner est à la fois intertextuelle et intermédiaire : en tant qu'intertexte, elle aiguille l'analyse thématique de la scène ; en tant que citation sonore, elle renvoie à la sensation pure en venant épauler cette stratégie de saturation sensorielle et de contrepoint dissonant¹¹.

Musique et homoérotisme

- 9 Cet extrait, tout comme l'exemple de Joy Division déjà évoqué au sujet de Will Self, et qui mêle lui aussi la musique, le sexe et la maladie ou la mort, met également en évidence un autre invariant de la référence musicale dans les reprises de Dorian Gray : sa vocation à faire signe vers un contenu homoérotique plus ou moins dissimulé. Dans le roman de Self, d'autres allusions, comme celles aux « figures de la culture gay » (Giudicelli 334, n138) que sont Queen (175) et The Weather Girls (222), s'inscrivent dans la continuité des stratégies intertextuelles d'un Wilde qui, de Shakespeare à Winckelmann, de Gautier à Chopin, exploitait déjà le potentiel d'un intertexte qui se fait volontiers *subtext*. La musique, qui résiste au langage et ne « révèle jamais son secret » indicible, s'est donc naturellement prêtée au délicat exercice de la suggestion homoérotique dans l'œuvre de Wilde¹². Joe Law, en particulier, s'est attaché à démontrer les associations féminines portées par les nocturnes de Chopin ou les valse de Schumann ; il montre comment la rencontre entre Dorian et Alan Campbell (*DG*, 139) entremêle intimement le champ lexical de la musique à d'autres termes « codés » typiques de la littérature homosexuelle victorienne (Law 178). Pascal Aquien, quant à lui, rappelle les connotations décadentes et efféminées qui, à l'époque de Wilde, étaient associées au public de Wagner, dont la musique était soupçonnée de placer ses auditeurs « en situation de passivité » (149).

- 10 Cependant, la démarche de réécriture ou d'adaptation, en proposant un choix de lecture, une interprétation, a tendance à vouloir combler les vides du texte original, à expliciter l'implicite ou bien à l'évacuer, selon la lecture des crimes que l'on prête au personnage éponyme. Ce faisant, elle donne raison à Wilde qui faisait porter sur le récepteur du roman l'entière responsabilité de la détermination d'un contenu spécifiquement immoral au sein du texte : « What Dorian Gray's sins are no one knows. He who finds them has brought them » (colligé in Mason 69). Cette forme de reconstruction, cette explicitation de l'implicite, aura donc une incidence sur la portée métaphorique de la référence musicale, selon le degré d'ambiguïté que chaque adaptation choisira de maintenir au sujet des vices de Dorian.
- 11 Ainsi, dans l'adaptation très hétéronormative d'Albert Lewin, la référence musicale est logiquement vidée de sa charge homoérotique¹³, ce qui semble pousser les créateurs à justifier le recours à la musique par d'autres fonctions métaphoriques plus en lien avec la diégèse. Par exemple, lors de la scène de rencontre entre Dorian et Sibyl Vane, la charge érotique du moment est toujours véhiculée par Chopin, mais Dorian, cette fois-ci, joue le « Prélude n°24 » plutôt qu'un nocturne comme c'était le cas dans le texte original (177), tant les nocturnes, selon Jeffrey Kallberg, sont associés à l'expression des sentiments, au féminin et, par extension, à l'efféminé (42)¹⁴. Le dialogue entre les personnages se charge d'explicitier la fonction d'illustration narrative de la référence musicale :

SYBIL It's wonderful. Did you write it?

DORIAN Frederic Chopin wrote it for a woman he loved. [...] What did the music mean to you? [...]

SYBIL [I]t's not happy. [...] Why was he unhappy?

DORIAN Perhaps because he felt his youth slipping away from him. [...] It is called Prelude. (00:21:48-00:22:49)

Ici, le compositeur est identifié pour faciliter sa reconnaissance par le spectateur et le lien thématique entre Chopin et Dorian Gray est proposé par le personnage lui-même. L'appartenance générique du morceau se retrouve précisée par Dorian pour le confort du spectateur, dans une visée didactique et métafictionnelle puisqu'à ce « prélude » succède immédiatement le premier baiser échangé entre Dorian et Sibyl. Le morceau de Chopin reste ensuite le fil musical de toute l'intrigue secondaire des Vane, tel un « leitmotiv » (Olive 260), jusqu'à venir chambouler le récit lui-même, puisque c'est cette ritournelle, associée au surnom de « Sir Tristan », qui va permettre au frère de Sibyl de reconnaître et d'identifier Dorian Gray (01:25:00-01:29:00). La musique se retrouve donc vidée de sa charge homoérotique en même temps que son lien avec la trame narrative se voit renforcé.

Musique et reconstructions sociales et genrées

- 12 Si la référence musicale est donc bien souvent liée à la charge sensuelle et érotique du roman de Wilde et de ses reprises, cette charge se retrouve modulée, avec le temps, par des connotations sociales et genrées que l'intertexte musical originel ne véhiculait pas nécessairement.

Musique savante, musique populaire

- 13 L'homogénéité des références musicales dans le roman de Wilde ne leur permet pas particulièrement de proposer des lectures qualifiantes des personnages du roman, car

elles n'exploitent pas, notamment, de distinction entre musiques savante et populaire. De façon générale, l'intertexte privilégié par Wilde s'adresse à une classe moyenne éduquée, et ses références sont destinées à être reconnues d'un grand public non spécialiste mais cultivé¹⁵. À un critique du *Daily Chronicle* qui reprochait au *Portrait de Dorian Gray* son érudition de pacotille, Wilde répondit ainsi en des termes qui explicitent sa démarche intertextuelle : « [...] my story contains no learned or pseudo-learned discussions and the only literary books that it alludes to are books that any fairly educated reader may be supposed to be acquainted with » (Mason 61). Dès lors, l'homogénéité historique des compositeurs et des mouvements musicaux cités par Wilde recouvre aussi une homogénéité sociale et culturelle, à l'image du lectorat implicite du roman, tenu pour capable d'identifier des références savantes mais peu obscures ou pointues. Cette homogénéité implique aussi que les citations musicales du texte ne peuvent, par conséquent, servir facilement la construction des personnages, même si la musique comme forme musicale conserve cette fonction. Ainsi, le fait que Lord Henry réitère plusieurs fois sa préférence pour la musique sera certes un indice parmi d'autres permettant au lecteur d'identifier son dandysme, mais son affection pour Chopin (DG, 178), dans une diégèse où ce penchant est partagé par plusieurs personnages et où n'évoluent que de célèbres compositeurs européens du siècle précédant la publication du roman, se prêtera plus difficilement à une tentative d'exégèse.

- 14 Au gré des reprises de *The Picture of Dorian Gray* se dessine en revanche une polarisation des références musicales, opérant une dichotomie résolue entre des œuvres issues ou inspirées du folklore populaire et celles, opératiques ou instrumentales, rejoignant l'intertexte wildien. Cette évolution s'explique, en partie, par la fonction narrative et narratologique que revêt la musique dans les œuvres audiovisuelles, et notamment par sa propension à effectuer une « ponctuation de connotation » (Chion 121), par exemple en imposant au sein d'une scène le point de vue d'un personnage, sa subjectivité : elle détermine dès lors fortement le personnage en tant que construction narrative. Dans *Penny Dreadful*, Dorian Gray n'écoute que de l'opéra : sa présence à l'écran fait presque toujours intervenir ce genre musical et, à l'inverse, aucun extrait d'opéra n'est exploité en son absence dans le reste de la série. Ainsi, si d'autres personnages sont amenés à assister à une représentation des *Walkyries* (« Above the Vaulted Sky » 00:37:50-00:40:17) et à en discuter ensuite, cet intertexte lyrique ne peut se légitimer qu'en la présence de Dorian (quand bien même ce dernier n'interagit pas, au cours de cette scène, avec les autres personnages principaux). À l'inverse, le chant traditionnel se retrouve, quant à lui, intimement associé aux protagonistes de la série et vient les caractériser en vertu de leur appartenance sociale et des liens plus ou moins étroits qu'ils entretiennent avec l'ésotérisme. Le personnage de Vanessa Ives fredonne ainsi à plusieurs reprises « The Unquiet Grave », une ballade médiévale qui, au fil des saisons, devient le thème musical du personnage, associant le chant folklorique à l'archétype, lui aussi plus populaire, de la fiancée du diable (« Séance » 00:33:02-00:33:24 ; « Closer Than Sisters » 00:12:17-00:12:40)¹⁶. Chacune des créatures du Dr Frankenstein jouit aussi de son propre chant folklorique, qu'il s'agisse du *sea shanty* « Leave Her Johnny » dans le cas de Proteus (« Séance » 00:22:10-00:22:23) ou de la chanson traditionnelle « All Through the Night » pour le personnage de Caliban (« The Day Tennyson Died » 00:20:08-00:20:50). Dans ces deux derniers cas, l'intertexte musical sert une double fonction : agissant comme marqueur social des personnages pour signifier leurs origines modestes (le premier est un ancien marin, le second un aide-soignant à l'asile du Dr Banning), elle est surtout ce qui

va permettre aux personnages, dans les deux scènes, d'exhumer des souvenirs enfouis et de se rappeler leur vie antérieure¹⁷. Par-delà la mort et le langage, la musique vient ainsi mobiliser une mémoire de l'affect : elle se doit dès lors d'être immémorielle et intemporelle, comme le semblent être les chansons traditionnelles, qui ne se prêtent généralement à la datation que par le biais de l'année de leur collectage¹⁸.

Des associations genrées

- 15 Ce contraste entre une musique de l'affect, populaire et chantée, et une musique de l'intellect, élitiste et instrumentale ou lyrique, se retrouve également dans l'adaptation filmique de 1945, notamment par le biais de la transformation du personnage de Sibyl Vane qui, d'actrice shakespearienne dans le roman de Wilde, devient chanteuse de cabaret. En termes assez pragmatiques, cette métamorphose est tout d'abord sans doute le reflet d'une évolution des pratiques de sociabilité et de divertissement entre la fin du XIX^e siècle et les années 1940, qui fait du théâtre shakespearien un choix moins stratégique pour représenter à l'écran un spectacle populaire. Dans la chanson « Goodbye, Little Yellow Bird », créée pour les besoins du film par Charles William Murphy et William Hargreaves, et qui vient se substituer à l'intertexte shakespearien, Sibyl se retrouve plus étroitement identifiée à son appartenance sociale, et les rapports de classe qui s'exercent entre elle et Dorian sont rendus plus saillants. Elle est ainsi associée par les paroles de la chanson à un pauvre moineau refusant les avances d'un beau canari et les comforts matériels qu'il lui fait miroiter depuis sa cage dorée :

The spoiled and petted yellow bird could scarce believe it true
That a common sparrow should refuse a bird with blood so blue.
He told her the advantages of riches and of gold.
She answered that her liberties for gold could not be sold. (00:16:50-00:17:19)

Mais cette substitution intertextuelle est aussi une substitution intermédiaire, puisque d'actrice, Sibyl devient chanteuse. Or, la dichotomie entre l'art et la vie, entre l'essence et la performance, qui est au cœur de la relation entre Sibyl et Dorian, trouvait son expression la plus éloquente dans la métaphore théâtrale, plus traditionnellement associée aux enjeux de la représentation mimétique. D'ailleurs, dans le film, Dorian rejette Sibyl non pas parce qu'elle ne parvient pas à satisfaire son idéal esthétique – dans le roman-source, il souhaitait en effet épouser une héroïne de Shakespeare – mais parce qu'elle ne parvient pas à satisfaire un idéal moral : elle tombe dans un piège, fomenté par Lord Henry, visant à mettre à l'épreuve sa vertu. En faisant d'elle une chanteuse, en inscrivant Sibyl sous le signe de la musique, le film de Lewin évacue donc la tension entre être et paraître, entre naturel et artificiel, de son intrigue secondaire et amoureuse. La substitution, par le contenu intertextuel qu'elle présente et par le rapport intermédiaire qu'elle déplace, a pour conséquence de servir la moralisation générale de la lecture de Sibyl Vane, qui vient symboliser la femme déchue, pervertie par un aristocrate mal intentionné, plus que la muse ayant perdu son génie artistique.

- 16 La musique, dans les reprises de Dorian Gray, vient donc servir une construction des personnages qui accentue les distinctions de classe et de genre, ce que les références musicales ne venaient pas nécessairement cristalliser dans l'œuvre de Wilde. D'une part, l'opéra et la musique instrumentale, associés à l'intellect et au génie individuel, viennent caractériser les personnages masculins et aristocratiques, par des connotations de plus en plus négatives avec le temps ; de l'autre, le chant folklorique ou traditionnel, associé à la

mélodie et au génie populaire, tend progressivement à servir une représentation du féminin, du collectif ou du plébéen.

- 17 « An echo of someone else's music » (DG, 19) : lors de l'envoûtant discours de Lord Henry, qui parachève sa séduction de Dorian Gray et mène ce dernier à formuler son souhait fatal, l'écho musical désigne en premier lieu l'influence d'un homme sur un autre, celle de Henry sur le jeune Dorian. Plus largement, ce jeu d'influences caractérise aussi le réseau d'échos littéraires et culturels qui parcourt *The Picture of Dorian Gray*, un roman qui, plus que d'autres, semble encourager ses lecteurs, puis ses critiques, puis ses adaptateurs, à partir à l'affût des palimpsestes du texte, des spectres intertextuels qui le hantent et le travaillent sans relâche. Plus que de simples effets d'échos, l'étude des références musicales de trois reprises du roman de Wilde a pu mettre en valeur des reconstructions historiques et sémiotiques, des déplacements génériques et métaphoriques, qui donnent à la musique sa voix ou même ses voix dans la partition du récit. C'est par la superposition polyphonique des différentes réinventions du texte, tout au long des XX^e et XXI^e siècles, avec ses effets de consonance et de dissonance, que s'est construit et défini l'archétype de Dorian Gray ; et la référence musicale, lorsqu'on l'étudie dans son évolution, est à la fois symptomatique et constitutive de cette définition.

BIBLIOGRAPHIE

Aquien, Pascal. *Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray : pour une poétique du roman*. Nantes : Éditions du Temps, 2004.

Augustin. *Confessions : Livres IX-XIII*. Trad. Pierre De Labriolle. Vol. 2. Paris : Les Belles Lettres, CUF, 2002.

Bernard, Claudie. « Introduction : Si l'Histoire m'était contée ». *Problèmes du roman historique*. Aude Deruelle et Alain Tassel (éds.). Paris : L'Harmattan, 2008. 15-25.

Chion, Michel. *La Musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1995.

Deutsch, David. *British Literature and Classical Music: Cultural Contexts, 1870-1945*. London: Bloomsbury, 2016.

Fuchs, Dieter. "Wilde, Wagner, and the Aestheticist Debate of Representation: 'What's In A Name?'" *The Importance of Being Earnest, Or Lohengrin*. *Anglistik* 20.2 (2009): 131-143.

Gagnier, Regenia. *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*. Stanford: Stanford UP, 1986.

Giudicelli, Xavier. *Portraits de Dorian Gray : le texte, le livre, l'image*. Paris : PUPS, 2016.

Kallberg, Jeffrey. *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1996.

Law, Joe. "The 'Perniciously Homosexual Art': Music and Homoerotic Desire in *The Picture of Dorian Gray* and Other *Fin-de-siècle* Fiction". *The Idea of Music in Victorian Fiction*. Nicky Losseff et Sophie Fuller (eds.). Aldershot: Ashgate, 2004. 173-96.

- Long, Michael. *Beautiful Monsters: Imagining the Classic in Musical Media*. Berkeley: UC Press, 2008.
- Louvel, Liliane. *The Picture of Dorian Gray, Oscar Wilde : le double miroir de l'art*. Paris : Ellipses, 2000.
- Martin-Payre, Camille. « De Wilde à Self : Dorian Gray et la “décadence” des arts ». *Fin-de-siècle : fin de l'art ? Destins de l'art dans les discours de la fin des XIX^e et XX^e siècles*. C. Barde, S. Chassaing, et H. Pernoud (dirs.). Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2018. 163-75.
- Mason, Stuart [Christopher Sclater Millard] (éd.). *Art and Morality: A Defence of “The Picture of Dorian Gray”*. London: J. Jacobs, 1908.
- Olive, Bernard. « Figuration et défiguration : Oscar Wilde, Ivan Albright et *The Picture of Dorian Gray* d'Albert Lewin ». *L'Art dans l'art*. B. Brugière, M.-C. Lemardeley, et A. Topia (dirs.). Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000. 249-272.
- Pater, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* [1893]. Donald L. Hill (ed.). Berkeley: U of California P, 1980.
- Penny Dreadful*. Série créée par John Logan. Showtime/Sky, 2014-2016. [Série télévisée]
- The Picture of Dorian Gray*. Réal. Albert Lewin. Avec Hurd Hatfield, George Sanders et Angela Lansbury. Metro-Goldwyn-Mayer, 1945. [Film]
- Self, Will. *Dorian: An Imitation* (2002). London: Penguin, 2003.
- Sève, Bernard. *L'Altération musicale, ou ce que la musique apprend au philosophe*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.
- Wilde, Oscar. *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume I: Poems and Poems in Prose*. Bobby Fong and Karl Beckson (ed.). Oxford: OUP, 2001.
- Wilde, Oscar. *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume IV: Criticism*. Josephine M. Guy (ed.). Oxford: OUP, 2007.
- Wilde, Oscar. *The Importance of Being Earnest* (1895). Michael Patrick Gillespie (ed.). New York: W.W. Norton, “A Norton Critical Edition”, 2006.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray* [1891]. Michael Patrick Gillespie (ed.). New York: W.W. Norton, “A Norton Critical Edition”, 2007.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray: An Annotated, Uncensored Edition*. Nicholas Frankel (ed.). Cambridge, MA: Belknap of Harvard UP, 2011.

NOTES

1. Selon Bernard Sève, la difficulté à théoriser la musique « non comme expérience mais comme objet de pensée, tient à ce qu'elle ne remplit aucune des deux conditions de l'objectivité : la présence d'une matière et la présence d'une signification conceptuelle. [...] L'objet musical n'a ni matière, ni sens immédiat » (60 et 63).
2. L'idée de la supériorité de la forme musicale, seul art où fond et forme sont irréductiblement liés, trouva son expression anglophone la plus célèbre dans *The Renaissance* de Walter Pater, dont Wilde suivit les enseignements à Oxford : « All art constantly aspires towards the condition of music » (106).
3. En s'appuyant sur les travaux de Phyllis Weliver et Richard Leppert, Joe Law fait ainsi remarquer que la pratique du piano, qui caractérise Dorian Gray dès les premières pages du roman, était une activité de loisir exclusivement féminine, créant immédiatement des soupçons

d'efféminement lorsqu'associée à un personnage masculin (180-182). La pratique du piano est également intimement liée à la relation homosexuelle entre les deux protagonistes de *Teleny* (1893), roman pornographique parfois attribué à Oscar Wilde (et auquel il a, tout du moins, probablement contribué), puisque le personnage éponyme est un pianiste hongrois dont le jeune Camille Des Grieux s'éprend lorsqu'il assiste à l'un de ses concerts (Law 184-185).

4. L'expérience musicale serait ainsi la somme d'une sensation sonore (présent du présent), d'un exercice de mémoire pour rassembler ces sons en mélodie (présent du passé), et d'un exercice d'anticipation de la note à venir (présent du futur), comme l'esquisse Augustin dans son exemple du chant mémorisé par cœur (324).

5. Pascal Aquien, en s'appuyant sur John Sutherland, fait remarquer qu'Adelina Patti ne s'est plus produite à Covent Garden après 1885, ce qui permettrait de dater précisément la première partie du roman au milieu des années 1880 (53). Nicholas Frankel indique pour sa part la tenue d'une représentation d'Anton Rubinstein à Londres en 1886, seule à même de pouvoir correspondre chronologiquement à la rencontre entre Dorian et Alan Campbell (232, n14). Ces deux précisions temporelles tendraient à situer la fin du roman au tournant du siècle, c'est-à-dire après le temps de publication du roman. Plutôt qu'un présent circonstancié et historiquement précis, Wilde donne pour cadre à son récit un présent perpétuel, reconnaissable mais rarement contingent, à l'instar de la didascalie initiale de *The Importance of Being Earnest* : « Time: The Present » (5 ; cette dernière remarque m'a été suggérée par Xavier Giudicelli au cours des échanges qui ont suivi la communication dont cet article est tiré).

6. Le « joyeux mélange » qui caractérise l'hétérogénéité historique, thématique, géographique, esthétique, théologique des autres références, notamment littéraires, de *The Picture of Dorian Gray* participe d'ailleurs d'une logique de « syncrétisme » (Louvel 58) inhérente à la pratique intertextuelle d'Oscar Wilde.

7. Wilde assimile sa conception patérienne de la musique à une *innovation* esthétique dans « The Decay of Lying » : « Art never expresses anything but itself. This is the principle of my new aesthetics; and it is this, more than that vital connection between form and substance, on which Mr. Pater dwells, that makes music the type of all the arts » (CW 2007, 96). Les compositeurs romantiques, en mettant l'accent sur l'expressivité de la musique, en présentant la musique comme le langage d'une vérité intérieure plutôt qu'un mode d'imitation de la nature et du divin, en souscrivant à l'idéal d'une « musique pure » (travaillant, notamment, à la soustraire de toute association au *logos* en mettant à l'honneur des formes musicales exclusivement instrumentales), sont ainsi particulièrement exemplaires de ce nouveau paradigme esthétique promu par Wilde, ce qui peut expliquer leur prévalence au sein de *The Picture of Dorian Gray*.

8. Au sujet du glissement historiographique entre les fins de siècle de Wilde et de Self, et de la contribution de l'intertexte musical à ce glissement, voir Martin-Payre.

9. La série télévisée choisit, à chaque occurrence, de faire figurer les airs les plus célèbres de ces opéras : on entend ainsi « Mon cœur s'ouvre à ta voix », aria issue du second acte de *Samson et Dalila* (« Séance » 00:15:10-00:15:50 ; « Demimonde » 00:01:06-00:02:28), le « Liebestod », aria finale de *Tristan et Iseult* (« Séance » 00:18:02-00:21:21 ; « Demimonde » 00:54:05-00:56:54 ; « The Blessed Dark » 00:17:04-00:17:37), le « Duo des fleurs » issu du premier acte de *Lakmé* (« What Death Can Join Together » 00:30:17-00:31:34), et « Au fond du temple saint », duo issu du premier acte des *Pêcheurs de perles* (« What Death Can Join Together » 00:31:54-00:33:12).

10. En sus de l'exploitation de l'extrait musical, cette scène s'appuie également sur la peinture (le réseau intertextuel de portraits du salon de Dorian) et sur le théâtre (une actrice sur une scène de théâtre, le visage couvert de faux sang, fait partie de la série de plans illustrant les souvenirs de Chandler) pour saturer l'expérience visuelle du spectateur.

11. Je m'appuie ici sur la distinction qu'opère Dieter Fuchs entre les références intertextuelles (relatives au texte du livret) et les références intermédiaires (relatives à la musique) des opéras de Wagner dans *The Picture of Dorian Gray* et *The Importance of Being Earnest* (133, n4).

12. Pour une étude plus large du lien entre musique et homosexualité dans la littérature britannique, voir, par exemple, le chapitre qu'y consacre David Deutsch dans son ouvrage *British Literature and Classical Music* (139-184).
13. Datant de 1945, cette adaptation était donc soumise aux impératifs moraux que le Code Hays faisait à l'époque peser sur les productions hollywoodiennes, ce qui explique en partie ces choix.
14. Dans son ouvrage *Beautiful Monsters: Imagining the Classic in Musical Media*, Michael Long, quant à lui, envisage cette substitution comme nécessaire à la représentation monstrueuse de Dorian Gray (« Lewin needed to convince the audience of the effete Dorian's monstrosity and potentially demonic power » [218]).
15. Regenia Gagnier choisit la figure du « middle-class gentleman », qu'elle oppose à celle du dandy, pour qualifier le public principal de *The Picture of Dorian Gray*. C'est parce que ce même gentleman bourgeois a été évacué du roman de Wilde et ne pouvait se reconnaître en lui que le roman et son auteur, selon Gagnier, reçurent un accueil aussi hostile (58).
16. « The Unquiet Grave » est d'ailleurs ensuite reprise, lors de la deuxième saison, par la sorcière Hecate Bloom (« And They Were Enemies » 00:28:58-00:29:43) et par le mentor de Vanessa, Sir Malcolm, lorsque ce dernier est victime d'un ensorcellement (« Glorious Horrors » 00:07:42-00:08:26).
17. « The Art / Which is most nigh to tears and memory » est d'ailleurs l'une des expressions qu'emploie Wilde pour qualifier cette fonction de la musique dans son poème « The Burden of Itys » (CW 2001 62).
18. La pratique du collectage est elle-même fortement associée au XIX^e siècle, au cours duquel fut consigné et inventorié un grand pan du répertoire musical folklorique. Le chant populaire (*Volkslied*) fut aussi une précieuse source d'inspiration formelle et thématique pour les poètes romantiques – et notamment Wordsworth, l'un des intertextes fondamentaux de *Penny Dreadful*. La prévalence de la musique traditionnelle dans la série télévisée s'explique donc également par ses associations à la poésie romantique, elle aussi mobilisée, tout particulièrement, par les personnages de Vanessa Ives et Caliban (ce dernier choisissant d'ailleurs, à partir de la saison 2, de se faire appeler du nom de son poète préféré, John Clare [« Fresh Hell » 00:33:08-00:33:11]).

RÉSUMÉS

La musique occupe une place de choix au sein du dense réseau intertextuel qui sous-tend *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde. Objet de discours théoriques et pratiques, métaphore du désir et de la sensation débarrassée de la médiation du langage, horizon asymptotique vers lequel tous les autres arts doivent tendre, elle est ainsi au cœur des enjeux esthétiques de l'œuvre, de l'expérience et de la pratique artistiques du personnage éponyme, et des réseaux de sens proposés par l'intertexte du roman. L'évolution de l'intertexte musical au fil des reprises de *The Picture of Dorian Gray* aux XX^e et XXI^e siècles permet de mettre en évidence des stratégies de reconstruction – de retours signifiants – différentes. Il pourra ainsi s'agir de la reconstruction d'une époque dont la référence musicale vient souvent proposer une lecture historiographique, comme c'est le cas des années 1980 dans *Dorian: An Imitation* de Will Self, ou de la re-construction sémiotique imposée par le changement de médium dans le cas des adaptations audiovisuelles : rendant à la citation musicale sa nature sonore, elle produit ainsi des effets distincts pour le spectateur-auditeur ou pour le lecteur. Ces effets de sens, qui évoluent dans l'histoire des réinventions de Dorian Gray, reconstruisent le texte-source en l'inscrivant dans un nouveau

réseau intertextuel, contemporain et souvent populaire, qui enrichit notre lecture de nouvelles pistes interprétatives.

Music holds a choice position within the dense intertextual network of Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*. As the object of theoretical and practical discourses, as a metaphor for desire and sensation unmediated by language, as the asymptotic horizon which all other art forms should strive to reach, music is indeed at the heart of the aesthetic stakes of Wilde's novel and of the hermeneutic network created by its intertext. The evolution of the musical references used in twentieth- and twenty-first-century adaptations and rewritings of *The Picture of Dorian Gray* highlights different reconstructions—different meaningful revisions of the original text. In Will Self's *Dorian: An Imitation*, music serves the reconstruction of an era and its historiographic readings, while in movie and TV adaptations, semiotic reconstructions may emerge from the change in medium: the musical quotation is reintegrated into an aural system of signs, creating heterogeneous effects on the reader or the spectator-listener. These variations evolve throughout the history of *Dorian Gray*'s re-readings, and reconstruct the original text by setting it in new, contemporary, popular intertextual networks, which broaden and renew our understanding of Wilde's seminal work.

INDEX

oeuvre *Picture of Dorian Gray (The), Penny Dreadful*

Mots-clés : musique, intermédialité, réécriture, adaptation audiovisuelle

Keywords : music, intermediality, rewriting, adaptation

AUTEURS

CAMILLE MARTIN-PAYRE

Camille Martin-Payre est agrégée d'anglais et ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon. Doctorante à l'université Paris Diderot, membre du LARCA UMR 8225 (Laboratoire de recherches sur les cultures anglophones), elle prépare actuellement une thèse sous la direction de Catherine Bernard. Son travail de recherche porte sur l'évolution des enjeux intermédiaires et des références artistiques au sein d'un corpus d'adaptations et de réécritures inspirées du *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde.