

Electronic Thesis and Dissertation Repository

8-21-2015 12:00 AM

Imaginaire Musical Et Roman. Rêveries Sonores Dans Les Œuvres De Tournier, Le Clézio Et Quignard

Elena D. Grigorescu
The University of Western Ontario

Supervisor
Anthony Purdy
The University of Western Ontario

Graduate Program in French

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree in Doctor of Philosophy

© Elena D. Grigorescu 2015

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

Recommended Citation

Grigorescu, Elena D., "Imaginaire Musical Et Roman. Rêveries Sonores Dans Les Œuvres De Tournier, Le Clézio Et Quignard" (2015). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 3041.
<https://ir.lib.uwo.ca/etd/3041>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact wlsadmin@uwo.ca.

IMAGINAIRE MUSICAL ET ROMAN. RÊVERIES SONORES
DANS LES ŒUVRES DE TOURNIER, LE CLÉZIO ET QUIGNARD

(Thesis format: Monograph)

by

Elena Daniela Grigorescu

Graduate Program in French Studies

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

The School of Graduate and Postdoctoral Studies
The University of Western Ontario
London, Ontario, Canada

© Elena Daniela Grigorescu 2015

Résumé

Cette thèse a comme objet la mise en discours de l'*imaginaire musical* défini comme un ensemble de figures et schémas à travers lesquels se fait jour la *signifiante* associée à la parole venant rendre compte de l'harmonie sonore. Ainsi envisagé, l'imaginaire musical entre en jeu au moment où le sujet donne libre cours à ses rêveries afin de représenter son saisissement au contact avec les sons. Il se présente, autrement, dit, comme un lieu de négociation entre l'« indicibilité » de la musique et la tentation d'exprimer les sensations et les émotions qu'elle suscite.

Quant à l'approche, elle est de nature thématique-anthropologique. Le postulat sur lequel elle se fonde consiste à considérer que les représentations nées de la rencontre entre la subjectivité et la musique ne sont jamais purement individuelles, mais qu'elles préservent bon nombre d'archétypes propres à la *pensée mythique*. Dans le sillage des travaux de G. Bachelard, C. G. Jung, G. Durand et F.-B. Mâche, cette approche de l'imaginaire concerne avant tout les assises transindividuelles de celui-ci.

Les romans qui servent de corpus, tout en se rattachant à la littérature

contemporaine (Michel Tournier, Jean-Marie Gustave Le Clézio et Pascal Quignard), n'impliquent aucune limitation du propos ni à ces écrivains ni à cette période précise. Au fait, les observations dégagées valent pour la littérature moderne en général, bien que les inflexions particulières de l'imaginaire musical s'y manifestent bien sûr selon les auteurs et les circonstances historiques. C'est au paradigme esthétique et philosophique né avec les germes du romantisme et adopté ultérieurement par différentes tendances de la modernité qu'appartient l'aménagement discursif de l'imaginaire musical. Au point de vue historique, il a fallu que l'imagination prenne le dessus sur le *logos* pour que le mystère musical ait droit de cité dans le discours.

Mots-clés : imaginaire, musique, roman, pensée mythique, Tournier, Le Clézio, Quignard

À I., à côté de qui la vie est poème

Remerciements

Toute ma gratitude va vers mon directeur de thèse, Dr. Tony Purdy, qui a dirigé mon travail et orienté mes recherches avec générosité et passion. Son calme inspirateur, son humour gracieux et la sagesse de ses conseils ont adouci l'angoisse des longues heures passées devant la *page blanche* ou à la recherche du *mot juste*, et l'ont petit à petit transmuée en une expérience portant l'empreinte du bonheur.

Je remercie également Dr. Karin Schwerdtner, Dr. Mariana Ionescu, Dr. Elzbieta Grodek et Dr. Călin-Andrei Mihăilescu d'avoir si gentiment accepté de lire et d'examiner ma thèse. Leurs conseils et commentaires m'ont été très précieux.

Merci à ma mère pour la force de ses encouragements et pour avoir semé en moi la passion pour la lecture.

Je remercie mon père pour avoir bercé mon enfance de plaintes de violon.

Pour Iulian, un merci chanté en *fil di voce* qui recèle toute l'intensité d'un soupir amoureux.

Table des matières

Résumé	ii
Dédicace.....	iv
Remerciements.....	v
Table des matières.....	vi
Introduction	1
Objet et problématique.....	1
Méthodologie et corpus.....	10
Chapitre 1 : Regard historique sur les rapports entre musique et littérature.....	15
Avant le XVIII ^e siècle.....	15
Musique, parole, nature au XVIII ^e siècle.....	17
Hiérarchies des arts au XIX ^e siècle.....	21
Prolongements esthétiques au XX ^e siècle.....	33
Naissance de la littérature comparée.....	34
Chapitre 2 : Le destinataire comme réceptacle de l’imaginaire musical	49
Conscience et critique littéraire	49
Approche anthropologique du texte musico-littéraire	55
Chapitre 3 : Imaginaire musical et représentation romanesque.....	63
Récit et pensée mythique chez M. Tournier, J.M.G. Le Clézio et P. Quignard	63

L'espace	65
Le temps.....	79
L'individu	103
Chapitre 4 : La musique de l'espace.....	108
Le paradigme de l'harmonie révélée.....	110
Le paradigme de l'harmonie rêvée	125
Chapitre 5 : La musique du temps.....	141
Chapitre 6 : La musique des origines humaines.....	173
Une galerie de « mélomanes »	176
Conclusion	199
Bibliographie.....	207
Vita.....	229

Introduction

Objet et problématique

« Beaucoup d'écrivains ont bien parlé de la peinture ; aucun, je crois, n'a bien parlé de la musique [...] »¹. » Cette observation de Roland Barthes, formulée de manière quelque peu polémique, ne surprend plus aujourd'hui que dans le contexte de la paradoxale prolifération des études portant sur le croisement entre la littérature et la musique. Il n'en reste pas moins que les prémisses de cet énoncé se fondent sur un constat indéniable : le langage « est de l'ordre du général » et la musique « est de l'ordre de la différence »². Autrement dit, semble expliquer l'essayiste, dans l'univers linguistique le rapport entre le signifiant et le signifié relève de la convention, alors que le signifiant sonore ne renvoie pas à un signifié stable ou traduisible. Aussi parle-t-il de « signifiante » à propos de la musique, laquelle ne saurait se confondre avec la « signification » qui serait propre au système linguistique³.

¹ Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 236.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 276.

Certes, il ne faut pas tenir la signifiante musicale pour radicalement incompatible avec le régime sémantique, ce qui amoindrirait le rôle de la musique dans la littérature. Cependant, la mise en discours de cette signifiante, fatalement biaisée, n'est-elle pas en fin de compte à considérer telle quelle, c'est-à-dire non pas à travers ses lacunes (son inadéquation à l'objet représenté), mais sous l'angle des configurations imaginaires dont elle devient le véhicule ? Il apparaît, en dernière analyse, que le rapport entre signifiante musicale et langage est déterminé par la capacité de celui-ci à reproduire les images éveillées dans l'esprit par le son. Ces images, lorsqu'elles se constituent en un ensemble structuré selon des schémas identifiables, forment l'imaginaire musical.

Ainsi défini et circonscrit, l'imaginaire musical se présente comme un lieu de négociation entre l'« indicibilité » ou le caractère « ineffable » de cette pratique artistique⁴ et la tentation d'exprimer les sensations et les émotions qu'elle suscite. Mais quelle place le compromis entre ces deux forces antinomiques occupe-t-il parmi les autres modes d'insertion de la musique dans le discours, notamment dans le discours littéraire ? Dans un ouvrage récent⁵, Frédéric Sounac dresse une typologie bien éclairante des manières dont la musique peut intervenir dans l'espace du discours. Sur le modèle de la taxinomie des tropes en rhétorique liturgique, Sounac distingue entre trois catégories de textualisation de la musique. La première catégorie, appelée « logogène », comprend les œuvres qui thématisent la musique. La deuxième, « mélogène », se réfère aux expériences stylistiques destinées à faire valoir la

⁴ On n'insistera pas sur l'aura métaphysique dont le romantisme et la modernité parent le « mystère » musical.

⁵ Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

« musicalité » du texte. Enfin, la catégorie baptisée « méloforme » qualifie des œuvres littéraires dont la structure témoigne d'un effort d'appropriation d'un principe compositionnel ou d'une matrice formelle propre à un genre musical.

De ces trois catégories représentant autant de modalités dont la musique est portée par le discours littéraire, c'est le modèle logogène, de toute évidence, qui mérite toute attention lorsqu'il s'agit d'explorer l'imaginaire musical. Mais celui-ci, il faut le préciser, ne manifeste pas sa présence dans n'importe quel discours construit selon ce modèle *interartiel*⁶. Il est quasi-absent, par exemple, des commentaires techniques ou des exposés purement référentiels. L'imaginaire musical n'entre en jeu qu'au moment où le sujet donne libre cours à ses rêveries afin de représenter son saisissement au contact avec les sons. Aussi le discours donnant forme à cet imaginaire exploite-t-il de manière privilégiée les registres métaphorique et symbolique du langage, au détriment de ses fonctions transitives. Pour qu'il y ait donc imaginaire musical, il faut que le discours *narrativise* en quelque sorte la dynamique sonore. Tel que décrit par Timothée Picard, ce procédé « consiste à transformer l'œuvre musicale écoutée en intrigue plus ou moins précise, avec, tantôt la simple expression d'une rêverie élémentaire empreinte de religiosité, tantôt la description plus précise et plus élaborée d'un paysage, d'un jeu d'ombres et de lumières, d'un mouvement, et même, parfois, [...] de personnages⁷. » C'est ce déploiement imaginaire de formes et de conjonctures engendrées par l'émotion musicale qui constitue l'objet de cette thèse.

⁶ L'adjectif est emprunté à Étienne Souriau (*La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969).

⁷ Timothée Picard, « Musique et indicible dans l'imaginaire européen : proposition de synthèse », in *Bibliothèque comparatiste* de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2010 (<http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/picard.html>).

Certes, la représentation littéraire de la musique est bien hétérogène. Les œuvres comportant des discours sur la musique mettent en scène une multitude d'aspects liés à la manifestation concrète de l'art des sons. Certains discours prennent pour référent telle œuvre ou tel fragment musical (réels ou imaginaires), d'autres font référence au personnel de l'univers musical (compositeurs, chanteurs, public, etc.) ou encore au décor (salles de concerts, conservatoires, opéras) et aux instruments proprement dits⁸. Les mots ne manquent jamais quand il s'agit de présenter et de décrire ce qui s'adresse aux yeux et aux oreilles. Il est cependant des discours qui ne se contentent pas de représenter seulement ce qui est représentable. C'est le cas justement de tous ces écrivains qui, du Romantisme jusqu'à l'époque contemporaine, ambitionnent d'aller plus loin, de représenter aussi le *sens* de la musique, son effet sensible, ce *je ne sais quoi* qui échappe à toute conceptualisation, mais qui n'a de cesse d'attiser, tel un chant de sirène, la convoitise des écrivains. Comment donc nommer ou dépeindre ce qui apparaît comme foncièrement ineffable⁹ ?

Le postulat qui se trouve au cœur de ma démarche consiste à considérer que les représentations nées de la rencontre entre la subjectivité et la musique ne sont jamais purement individuelles, mais qu'elles préservent bon nombre d'archétypes relevant de

⁸ Thierry Santurenne propose à son tour une topologie (non exhaustive) des aspects du phénomène musical susceptibles de cristalliser l'imaginaire littéraire. Il distingue entre l'imaginaire « de la forme et du genre », « de la matière sonore », « de l'institution musicale », « du compositeur », « de l'interprète », « de la voix et de l'instrument », et « de l'infratexte », ce dernier étant constitué de « toutes les manifestations verbales associées au texte musical qu'il complète (une pièce vocale), sémantise (le titre) ou détermine (la dramaturgie lyrique) » (« L'imaginaire musical : repères et perspectives », *Littérature et musique*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1277.php>).

⁹ Vladimir Jankélévitch, penseur qui réfléchit constamment dans ses écrits à la précarité de tout ce qui se manifeste dans l'instant, se penche aussi sur la musique pour évoquer la question de son *charme* insaisissable. « La musique, écrit-il, est un charme : faite de rien, tenant à rien, peut-être même n'est-elle rien, du moins pour celui qui s'attend à trouver quelque chose ou à palper une chose ; comme une bulle de savon irisée qui tremble et brille quelques secondes au soleil, elle crève dès qu'on la touche ; elle n'existe que dans la très douteuse et fugitive exaltation d'une minute opportune. Inconsistante, presque inexistante musique ! » (*La Musique et l'ineffable*, Paris, Armand Colin, 1983, p.149).

ce qu'on appelle la *pensée mythique*. L'expérience personnelle des auteurs ou les contingences de leur biographie relatives au contact avec la musique ne sont prises en compte que de manière tout au plus incidente. Dans le sillage des travaux de G. Bachelard, C. G. Jung, G. Durand et F.-B. Mâche, mon approche de l'imaginaire concerne avant tout les assises transindividuelles ou anthropologiques de celui-ci. Autrement dit, mon analyse de l'imaginaire musical s'ancre dans la prémisse que les images, symboles et schèmes qu'il produit relèvent du croisement entre les impératifs subjectifs et le monde des objets, et qu'ils obéissent à des lois structurelles invariables. Cette perspective anthropologique sur la représentation littéraire de la musique se situe dans le voisinage des considérations émises par Thierry Santurenne dans l'article cité plus haut. À partir des données neurologiques concernant le traitement distinct au niveau du cerveau des informations visuelles et musicales – le rappel intrapsychique d'un fragment musical exigeant la conformité avec l'original, à la différence des images que chacun adapte à l'univers visuel qui lui appartient en propre –, Santurenne avance que « c'est le langage, notamment sous sa forme littéraire, qui confère à la musique une nouvelle plasticité propre à nourrir l'imaginaire¹⁰ ». Dans sa vision,

si notre culture occidentale modelée par une pensée de la rupture originelle nous pousse à considérer l'expérience musicale comme la restauration du sentiment originel d'union avec le monde [...] et le langage comme marque d'une impuissance radicale à appréhender sans détours l'essence même des choses, la création littéraire informée par la musique constitue une manière

¹⁰ Thierry Santurenne, « L'imaginaire musical : repères et perspectives », *art. cit.*

originale de se réappropriier un sens perdu, toujours perçu comme le noyau insaisissable de la condition humaine¹¹.

La conclusion de Santurenne est que « les études de l'imaginaire musical en littérature gagneraient beaucoup à adopter une démarche anthropologique qui tienne compte du fait musical dans sa spécificité¹² », autrement dit à se rapporter aux œuvres littéraires comme à « autant d'intuitions permettant de saisir la *nécessité* d'une production musicale esthétique dans la culture humaine¹³ ». La question suivante de Santurenne est essentielle, car elle incite à déceler et à explorer les formes revêtues par l'imaginaire musical pour se manifester.

[...] L'imaginaire musical des écrivains ne saisirait-il pas intuitivement l'importance anthropologique de la musique et la clé essentielle qu'elle représente pour accéder à certaines réalités, à la source de l'aventure humaine et toujours agissantes dans le corps social en même temps que dans tout individu ?¹⁴

Au fil des chapitres qui suivent, je proposerai que l'imaginaire musical se configure non pas de manière aléatoire, mais en fonction de trois vecteurs fondamentaux, à savoir la figuration de l'espace, du temps et de l'individu. Autour de ces trois points fixes s'organisent dans l'univers du discours les projections

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

imaginaires engendrées par la signifiante musicale, c'est-à-dire de l'investissement subjectif des formes acoustiques au service desquelles les mots sont appelés à se mettre. C'est dire que lorsque le sujet s'emploie à *nommer* l'émotion musicale qui s'empare de lui, il recourt nécessairement à des images. Mais il se trouve que toutes les images n'obéissent pas au même principe régulateur : certaines d'entre elles se forment dans le régime de la spatialité, d'autres dans celui de la temporalité, d'autres encore dans la figuration du sujet sur lequel agit la musique. Il faut préciser, par ailleurs, que ces trois axes qui organisent la représentation de la musique ne sont pas à considérer comme des données abstraites, sans rapport avec le vécu. Elles apparaissent, au contraire, du point de vue d'une réflexion phénoménologique, comme les trois composantes primordiales qui se trouvent au cœur de toute expérience sonore. Dépourvus de représentation, les sons s'adressent à l'esprit comme des émissaires d'un monde invisible, inaccessible ou disparu. Dans ce sens, on peut dire que la musique établit un contact avec un monde incréé ou en train de se faire, avec un mouvement générateur de formes rappelant l'état pré-cosmique. Aussi, pour lui conférer sa *réalité*, les images qui entourent la musique renvoient-elles aux conditions primaires de l'existence. Tout un univers se configure au rythme des sons dont la matrice n'est autre, si l'on y pense, que l'archétype du monde originaire, une représentation mythique donc.

Après avoir étudié le rôle de la musique dans des mythes cosmogoniques de nombreuses cultures, le musicologue et anthropologue Marius Schneider a constaté que tous les récits sur la formation de l'univers faisaient accompagner le « temps zéro » de la création de phénomènes sonores. « Music is the multivalent, fertile

primordial growth of creation¹⁵ », écrit-il, après avoir constaté que les créateurs des anciennes cosmogonies, en méditant à l'origine et au sens de la musique, reconnaissaient dans le rythme la source même de l'univers :

In the beginning there was nothing but an absolute stillness [...] in which the first thoughts, inaudible rhythms, arose. Such rhythms were the model for the coming concrete creation, similar to the way in which every newly created concrete work first exists only in the mind of its maker. Then the first act took place; and this act was the utterance of the thought in the form of rhythmical sound. Naturally this first formulation of the thought of creation was not a definite sentence in the linguistic sense, but the spontaneous expression of a will to existence, sometimes described as a cry. Mythology also depicts this voice as a kind of primordial drum, even, at times, as the heart of the creator. Such primordial drums are never the attribute of the creator, but rather represent the creator himself. His voice does not speak of anything; it is simply the manifestation of his existence. It is the empty form whose individuation is confined to a minimum of form, namely, to a form of pure sound¹⁶.

Selon Schneider, le discours mythique révèle de la manière la plus patente l'existence d'un certain nombre d'archétypes liés à la représentation de la musique, celle-ci

¹⁵ Marius Schneider, « The Nature of Praise Song », dans Marius Schneider, Rudolf Haase et Hans Erhard Lauer, *Cosmic Music : Musical Keys to the Interpretation of Reality*, Rochester, Inner Traditions International, 1992, p. 43.

¹⁶ Marius Schneider, « Acoustic Symbolism in Foreign Cultures », dans Marius Schneider, Rudolf Haase et Hans Erhard Lauer, *Cosmic Music: Musical Keys to the Interpretation of the Reality*, *op. cit.*, p. 57-58.

renvoyant symboliquement par son caractère évanescent à l'impensable énergie primaire responsable de la formation de l'univers. Le siège de ces archétypes n'est autre, selon lui, que la vie inconsciente de l'esprit :

In the ancient cosmogonies, rhythm is prized as the basis of the whole universe. Its origin lies in the primordial breath that sacrifices itself as it utters the world of creation in the blowing of the wind. This world, depicted as an empty form, is an impersonal, latent energy whose significance or power cannot be described in words. But nothing in the range of our experience stands as close to this energy of the empty form of rhythm as music, a play of pure form. The latent primordial energy fills out sonorous patterns whose rhythms prefigure all things to come. This conceptless movement occurs in the primordial time of the night of creation and remains invisibly present to this day, especially in the life of the subconscious¹⁷.

Et Marius Schneider de conclure que la musique, dans la mesure où le rythme constitue la structure primaire du monde, représente l'archétype du mouvement que l'homme préserve dans son inconscient : « The rhythmic substructure is the anthropocosmic primordial memory¹⁸. » C'est dans cette mémoire primordiale latente que s'ancrerait l'imaginaire musical, sans pour autant qu'il soit consciemment assumé par le sujet. La rêverie associée à la perception des sons ne se confondrait donc ni avec

¹⁷ *Ibid.*, p. 62-63.

¹⁸ *Ibid.*, p. 84.

l'ombre de l'inconscient, ni avec la lumière du conscient, mais elle se situerait plutôt du côté de la pénombre du préconscient :

This world that stands between the purely acoustic primordial time of creation (night) and the concrete present (the day or light-time) is the light-tone world of dream. [...] On the basis of [an] analogical system these three worlds have [...] become identified with [...] the subconscious, the semiconscious, and the conscious¹⁹.

C'est à la nécessité de rendre compte de cette zone semi-obscur de l'esprit que répond mon travail, son champ de prospection étant le discours romanesque. Si le mythe met en évidence le lien entre la mémoire ancestrale de l'univers naissant et l'imaginaire musical, la littérature invite à explorer l'étendue et le relief de cet imaginaire.

Méthodologie et corpus

Afin de cerner les traces discursives de l'imaginaire musical, j'utilise dans mon analyse les outils propres à la critique thématique, lesquels consistent à isoler un thème, à en dégager les significations virtuelles par une « adhésion sensuelle et imaginante²⁰ », à recenser pendant la lecture les significations effectivement actualisées dans l'œuvre, à détecter ce que Michel Collot appelle « l'organisation

¹⁹ Marius Schneider, « The Nature of Praise Song », *art. cit.*, p. 44.

²⁰ Jean-Pierre Richard, « La critique thématique en France », intervention au colloque international de Venise, septembre 1975, cité par Michel Collot (« Le thème selon la critique thématique », *Communications*, vol. 47, 1988, p. 84).

textuelle du thème²¹ » (la récurrence, les effets de variation, les modulations et les déclinaisons), à déterminer, enfin, par un va-et-vient constant entre le texte et l'horizon d'un thème (sa teneur), la place de celui-ci dans l'architecture des significations globales de l'œuvre.

Dans le type d'approche que j'ai adopté pour étudier l'imaginaire musical, l'accent tombe moins sur la considération de la dimension historico-littéraire et des aspects formels des œuvres que sur la prise en compte des vecteurs imaginaires ou des invariants qui se dégagent des fragments textuels sélectionnés. Il s'agit, dans une première étape, de repérer les occurrences du thème choisi et d'extraire du tissu textuel les passages chargés de rendre compte de la signifiante musicale. Dans la série ainsi délimitée, on interroge ensuite les éléments constitutifs des images portées par chacun des fragments qui la composent et on observe les lignes de convergence. Quant au choix du roman comme matière discursive offrant accueil à l'imaginaire musical, ce genre littéraire présente l'avantage – par rapport à l'expression condensée et implicite de la poésie, par exemple – d'une plus grande expansion de l'exposé, ce qui permet aux images mobilisées par le son de se déployer dans toute leur portée. Grâce à cette particularité de la prose romanesque, les exemples recueillis dévoilent d'une manière plus immédiate le noyau des représentations dont ils sont le véhicule.

Dans le cas de l'approche thématique-anthropologique à laquelle se rallie ma démarche, ce n'est pas tant l'imaginaire individuel qui est visé ou sa manifestation dans une œuvre spécifique. Tout son intérêt réside dans la découverte d'un imaginaire pour ainsi dire « collectif », nourri par des archétypes relevant d'une pensée

²¹ Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », *art cit.*, p. 86.

mythique²² et qui se reflèterait aussi dans la littérature. Ce mobile ne peut en conséquence que réclamer une démarche aussi inclusive que possible, un regard nécessairement transversal, d'où mon choix d'un corpus littéraire formé de plusieurs romans appartenant à trois écrivains distincts, à savoir Michel Tournier, Jean-Marie Gustave Le Clézio et Pascal Quignard. Une autre motivation de ce choix consiste à mettre en évidence l'étendue du champ discursif de l'imaginaire musical, d'où l'orientation vers la borne la plus récente qui est la littérature contemporaine. Quant aux trois auteurs sélectionnés, leurs romans s'inscrivent dans une dynamique qui, après la vogue des expériences formelles et de la remise en question du récit, réhabilite le personnage et la psychologie, ce qui crée les conditions propices pour que la musique mette en place ses développements imaginaires spécifiques.

Il n'est pas question dans cette thèse de proposer une étude comparée des présences musicales dans les romans des trois écrivains mentionnés, ce qui impliquerait de les examiner aussi sous l'angle de traits particuliers et, de plus, de soumettre à l'analyse des aspects des œuvres étrangers à l'approche thématique proprement dite, tels que la structure (le cas par exemple du modèle de la fugue emprunté par *Le Roi des Aulnes* de Tournier) ou le style (la musicalité de la phrase le clézienne). Il n'est pas question non plus, étant donné le choix de trois écrivains-phares de la littérature française contemporaine, de postuler une spécificité esthétique

²² Se référant aux « problèmes que la critique anthropologique et thématique pose à la critique », Romano Luperini, dans un article récent, précise que le thème « est un contenu de réalité extratextuel qui renvoie à une expérience et à un vécu universels », mais qui « s'articule à chaque fois de manière différente au sein de constructions dont chacune est pourvue d'une singularité spécifique » ; le thème, d'autre part, tout en exprimant « une concrétion anthropologique de longue durée ou un inconscient collectif à substance intemporelle, [...] a aussi un contenu gnoséologique : il exprime donc un moment d'autoconscience historique relative à une période donnée » (Romano Luperini, « Littérature, anthropologie et critique thématique », *Recherches & Travaux*, n° 82, 2013, p. 33).

ou autre des œuvres de cette période concernant la mise en discours de l'imaginaire musical. Les observations qui se dégagent de cette enquête valent, en réalité, pour la littérature moderne en général. À vrai dire, peu d'intérêt a été accordé, avant les premiers signes du romantisme, à la musique en tant que porte d'entrée dans le monde de l'imagination. Pendant longtemps, le rôle assigné à la musique a été essentiellement mimétique et fonctionnel. Le grand essor de l'opéra au XVIII^e siècle, par exemple, témoigne on ne peut mieux de son asservissement à l'impératif visant la représentation de la *réalité*. Pourtant, au cœur même de cette pratique musicale, dans son noyau le plus ardent qu'est l'œuvre de Mozart, se fait jour un nouveau souffle annonçant la délivrance du son, lequel peut désormais animer tous les rêves et se prêter à toutes les excentricités. Dans *La Flûte enchantée* (1791), son dernier opéra et l'une de ses dernières créations, on peut entendre le fameux « Air de la Reine de la Nuit » dont la construction particulièrement exigeante et saisissante par son *staccato* prodigieux confère au cri de cette puissance nocturne une portée inattendue. Son chant mystérieux s'autonomise, pour ainsi dire, et, s'affranchissant du conflit dramatique, augure une pensée de la musique où l'imagination n'est plus tenue pour la « folle du logis » mais pour la condition même de son intelligibilité.

Les chapitres qui suivent marquent chacun une halte nécessaire dans le déploiement de la pensée qui anime cette thèse. Après un chapitre liminaire qui reconstitue le cadre historique des relations qu'entretiennent la littérature et la musique et des approches utilisées pour étudier leurs contacts, la deuxième séquence présente les fondements de la perspective thématique-anthropologique que j'ai adoptée afin d'examiner l'imaginaire musical. Le troisième chapitre répond à la nécessité de

circonscrire le corpus des œuvres littéraires explorées et de souligner leur pertinence vis-à-vis de la problématique de la thèse. Dans les trois derniers chapitres se dégagent les grands vecteurs de l'imaginaire musical (l'espace, le temps et le sujet) qui sont minutieusement examinés.

Chapitre 1

Regard historique sur les rapports entre musique et littérature

Il s'impose, afin de saisir toutes les articulations de l'approche qui sera adoptée dans cette étude sur la représentation romanesque de la musique, de passer en revue les principales conceptualisations des rapports qu'il peut y avoir entre l'art des sons et la littérature. Il est nécessaire, autrement dit, de *situer* historiquement les postulats et les enjeux qui fourniront le cadre théorique de ce travail. Avant la naissance de la littérature comparée, la réflexion sur le rapprochement entre le discours littéraire et la musique se situe généralement sur le terrain de la spéculation philosophique. C'est à l'intérieur de l'interrogation sur le beau et la connaissance que sont examinés les rapports que ces deux discours entretiennent. Ce sont les principes *a priori* qui guident la réflexion sur les relations entre les arts.

Avant le XVIII^e siècle

Comme le rappelle Enrico Fubini, dans la Grèce Antique « on entendait [...] par “musique”, outre ce mode particulier d’expression artistique que la civilisation moderne baptise ainsi, un ensemble d’activités comprenant avant tout la poésie, mais également la danse, la gymnastique et même les domaines théoriques et philosophiques²³ ». Le mot ne désigne donc pas seulement la pratique de l’art musical, mais aussi des pratiques plus réflexives, comme la spéculation théorique. Aussi, pour Platon (*La République*), musique et poésie vont-elles de pair et doivent être bannies de l’État idéal en tant que représentations trop éloignées du monde des Idées.

Une vue synthétique sur les rapports entre les arts au Moyen Âge est exposée par Roger Dragonetti :

Un des aspects les plus remarquables du Moyen Âge, c’est d’avoir transmis à la culture occidentale l’héritage d’une spéculation sur l’esthétique musicale qui constituait le sol nourricier des pratiques rhétoriques de l’écriture et disons même de tous les arts. Que toute la littérature romane, jusqu’à la fin du XII^e siècle, ait été intégralement chantée ou récitée à haute voix, ce n’est là que le côté le plus spectaculaire d’un phénomène dont le processus s’insère, plus ou moins consciemment, dans une tradition spéculative centrée sur la musique, et ceci à partir de l’héritage antique de l’orphisme néo-pythagoricien²⁴.

²³ Enrico Fubini, *Les Philosophes et la musique*, Paris, Honoré Champion, 1983, p. 12.

²⁴ Roger Dragonetti, *Le Mariage des arts au Moyen Âge*, in R. Célis, *Littérature et musique*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1982, p. 59.

Plus tard, pendant la Renaissance, l'esthétique musicale s'interroge sur les possibilités d'adéquation de la ligne mélodique et du texte littéraire. Gioseffo Zarlino, le plus important penseur ayant abordé la question, écrit dans *Istitutioni harmoniche* (1558) :

Il reste à voir à présent [...] de quelle façon il faut accompagner musicalement les mots en question [...]. Le compositeur ne pourra nullement mêler les mélodies et les mots de n'importe quelle manière. Il est impossible de recourir à une harmonie triste et à un rythme lent pour un sujet gai ; là où le texte portera à la tristesse et aux larmes, il ne conviendra pas non plus d'utiliser une musique emplie d'allégresse et de rythmes légers ou rapides²⁵.

Avec l'esprit de la Renaissance, c'est une prise en compte progressive du langage qui se produit, celui-ci étant considéré comme le modèle *rationnel* auquel le musicien doit s'adapter et se soumettre. Ce débat sur le rapport entre langage et musique se prolonge avec l'émergence de l'opéra baroque, la musique étant acceptée comme langage du cœur, tandis que la poésie s'adresserait à la raison.

Musique, parole, nature au XVIII^e siècle

Ce n'est qu'à partir du XVIII^e siècle que se met en place un discours interrogeant de manière systématique les relations entre les arts. Ainsi, en 1734 Hildebrand Jacob publie-t-il à Londres le traité intitulé *Of the Sister Arts*, où l'auteur

²⁵ Citation d'après Enrico Fubini, *op.cit.*, p. 66.

établit une hiérarchie des arts régie par le principe mimétique aristotélicien ; la première place est assignée à la poésie, la seconde à la peinture, la troisième à la musique²⁶. Mais le XVIII^e siècle marque également l'abandon du rationalisme au profit d'une pensée annonçant le Romantisme. On ne demande plus à la musique de se soumettre aux commandements de la raison, mais au contraire, on lui reconnaît un champ d'action spécifique : l'expression des sentiments. Sa *vérité* n'est pas celle de la raison, mais la vérité des sensations et des émotions. La musique reprend ses droits, dans le cadre de son mariage avec le verbe, se faisant reconnaître la capacité d'accroître l'expressivité de la parole : « Il est donc une vérité dans les récits des Opéras ; et cette vérité consiste dans l'imitation des tons, des accents, des soupirs, et des sons qui sont propres naturellement aux sentiments contenus dans les paroles²⁷ ». Pour Du Bos « les signes naturels des passions que la Musique rassemble et qu'elle emploie avec art pour augmenter l'énergie des paroles qu'elle met en chant, doivent donc les rendre plus capables de nous toucher, parce que ces signes naturels ont une force merveilleuse pour nous émouvoir. Ils la tiennent de la nature même²⁸ ». Ces idées sur la musique sont développées dans la seconde moitié du XVIII^e siècle par, entre autres, Rousseau, Diderot, Herder, Hamann. Dans l'espace culturel anglophone, cette conception de la musique se répand sous l'influence de l'empirisme anglais, qui fonde la connaissance sur le monde des sensations et des sentiments. Des esthéticiens

²⁶ Isabelle Piette, *Littérature et musique, contribution à une orientation théorique (1970-1985)*, Presses Universitaires de Namur, 1987, p. 8.

²⁷ Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie* (1719), citation d'après E. Fubini, *op.cit.*, p. 93.

²⁸ *Idem.*

comme John Brown, Daniel Webb et James Beattie, opèrent un rapprochement entre la poésie et la musique sur la base justement du principe sensible qui les gouverne²⁹.

Pour Rousseau, la langue, avec ses rythmes et inflexions, se confond à ses origines avec la musique. Dans ce sens, il écrit dans son *Essai sur l'origine des langues* (1760) :

Autour des fontaines dont j'ai parlé les premiers discours furent les premières chansons : les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents, firent naître la poésie avec la langue ; ou plutôt tout cela n'était que la langue même pour ces heureux climats et ces heureux temps, où les seuls besoins pressants qui demandaient le concours d'autrui étaient ceux que le cœur faisait naître³⁰.

Dans cette vision, à l'origine il n'y avait ni la parole ni la musique, mais le chant, que Rousseau définit comme un ensemble de paroles accentuées. Pour cette raison, dit-il, « la poésie fut trouvée avant la prose³¹ », ce qui revient à dire que le langage de la passion précède celui de la raison ; c'est dans le chant que s'exprimerait alors la nature authentique de l'homme. Malgré leur évolution indépendante, musique et langage ne font qu'un à l'origine. Ainsi que l'affirme Jacques Derrida en commentant

²⁹ J. Brown, *A Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music*, London, 1763 ; D. Webb, *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, London, 1769 ; J. Beattie, *Essays on Poetry and Music as They Affect the Mind*, London, 1770.

³⁰ J. J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Aubier, 1966, p. 144.

³¹ *Ibid.*, p. 157.

Rousseau, « aucune sonorité pré-linguistique ne peut ouvrir le temps de la musique³² ».

De la même manière que Rousseau, Diderot considère que la musique est le langage le plus originel dont dispose l'homme. Dans *Leçons de clavecin* (1771) il définit la musique comme « cri animal », le langage de la société la plus primitive. Malgré son a-sémantisme, la musique exprimerait paradoxalement l'essence des choses, ce sur quoi se fonde d'ailleurs sa supériorité sur les autres arts :

Comment se fait-il donc que les trois arts imitateurs de la nature, celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise parle le plus fortement à l'âme ? Serait-ce que, montrant moins les objets, il laisse plus de carrière à notre imagination, ou qu'ayant besoin de secousses pour être émus, la musique est plus propre que la peinture et la poésie à produire en nous cet effet tumultueux³³ ?

Selon Diderot, la musique comporte donc, par rapport à la poésie, un pouvoir de représentation supérieure, dû au fait que, n'étant pas rivée au concept, elle parvient à restituer la réalité dans ses détails les plus impénétrables.

Chez Herder et Hamann il n'est plus question de discuter de la primauté de la musique ou de la poésie, mais de reconnaître que toutes les deux se nourrissent de la même source, à savoir le langage originel. Enrico Fubini synthétise cette conception en s'efforçant de la distinguer de celle propre à Rousseau et à Diderot :

³² Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1968, p. 280.

³³ Denis Diderot, *Lettres sur les sourds et muets*, dans *Œuvres*, t. I, p. 409.

La poésie contient déjà en elle le sens musical et c'est pourquoi les chants populaires, dans lesquels cette union originelle se manifeste concrètement, représentent la première source d'inspiration en vue d'un renouveau de la poésie et de la musique moderne. Que la parole originelle, avec sa musicalité intrinsèque, soit reconnue comme une révélation divine (Hamann) ou comme une invention humaine (Herder), elle n'est pas que sentiment, émotion immédiate, opposée à la puissance de réflexion de la raison, comme chez les philosophes des Lumières : « la langue originelle » est tout à la fois sentiment et raison, immédiateté et pensée ; elle est création où toutes les facultés humaines sont encore unies avant la distinction abstraite. La dimension de réflexion que les philosophes des Lumières avaient exclue de la musique, ou pour l'abaisser ou pour l'exalter, est réintroduite d'une autre façon par les romantiques³⁴.

Hierarchies des arts au XIX^e siècle

Dans le système philosophique hégélien, héritier du rationalisme, les relations entre musique et langage poétique s'articulent autour de l'idée de la subordination de l'art à la pensée conceptuelle. Pour citer Hegel lui-même, « dans la hiérarchie des moyens servant à expliquer l'absolu, la religion et la culture issue de la raison

³⁴ Enrico Fubini, *op. cit.*, p. 123.

occupent le degré le plus élevé, bien supérieur à celui de l'art³⁵ ». Le domaine de l'art c'est la représentation sensible : « Mais il diffère de la religion et de la philosophie par le fait qu'il possède le pouvoir de donner de ces idées élevées une représentation sensible qui nous les rend accessibles³⁶ ».

Dans son *Esthétique*, Hegel identifie au fil de l'évolution historique de l'art trois moments : symbolique, classique, romantique. Dans l'art symbolique, représenté par l'architecture, l'idée est encore en état d'indétermination : « Les matériaux sur lesquels travaille ce premier art sont dépourvus de toute spiritualité ; c'est la matière lourde, soumise aux lois de la pesanteur³⁷ ». Du fait de son caractère abstrait, la forme est encore défectueuse et fortuite. C'est pourquoi la première forme d'art est plutôt une *recherche de la figuration* qu'une capacité de création véritable. L'idée n'a pas encore trouvé sa forme, elle est seulement aspiration vers cette forme. L'art classique, réussit à surmonter l'insuffisance de l'art symbolique car elle se constitue en incarnation libre, adéquate de l'idée. La forme d'art classique par excellence serait, d'après Hegel, la sculpture. Ce qui est caractéristique pour cette forme d'art c'est que l'intériorité spirituelle pénètre la forme sensible de façon à réaliser un équilibre parfait entre ces deux éléments. L'art romantique, qui ne représente plus l'absolu dans une forme extérieure, et dont la forme est la subjectivité, se concrétise dans la peinture, la musique et la poésie.

Le système des arts est subordonné, chez Hegel, au concept, la poésie et la musique se trouvant mises en relation du point de vue de l'émergence de l'Esprit

³⁵ G. W. F. Hegel, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Aubier-Montaigne, 1964, p.42.

³⁶ *Ibid.*, p.41.

³⁷ G. W. F. Hegel, *Esthétique*, Paris, Flammarion, 1979, tome III, p.16.

Absolu. Compte tenu de la dialectique de la forme (matériau sensible) et du contenu (manifestation de l'esprit) ces deux arts sont hiérarchisés d'après une logique qui privilégie le contenu. Ainsi, se trouvant au sommet de la pyramide hégélienne, la poésie « ne possède pas de valeurs qui lui soient propres comme dans la musique, dont l'arrangement des sons, leurs combinaisons et leurs dissociations constituent le but unique et essentiel³⁸ ». Se définissant comme pure manifestation de l'esprit, la poésie représente en quelque sorte un dépassement de l'art. Le commentaire d'Enrico Fubini est éclairant à ce sujet :

La poésie se présente donc, dans le système hégélien, plus haut placée que les autres arts, comme l'art le plus universel ; mais, pour cette raison, dans un certain sens, elle n'est plus un art. Elle représente le premier symptôme de la mort de l'art, la transition par laquelle l'art commence à disparaître pour laisser la place à la religion et à la philosophie³⁹.

Si la musique, qui garde encore des signes d'extériorité, reste dans le système des arts hégélien, la poésie, de par son caractère éminemment abstrait semble s'approcher de la philosophie :

Avec la musique, l'art cesse de donner à l'esprit, en même temps qu'une expression sonore et pour ainsi dire immatérielle, une forme visible, sensible et présente ; mais la poésie va encore plus loin, puisqu'elle abandonne également

³⁸ Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 19.

³⁹ Enrico Fubini, *op. cit.*, p. 136.

l'élément opposé, celui de la sonorité et de la simple perception, dans la mesure du moins où elle ne réussit pas à utiliser cette sonorité comme moyen d'expression adéquate et unique du contenu⁴⁰.

Selon Hegel, la particularité de la poésie réside dans son pouvoir de subordonner à l'esprit l'élément sensible, processus qui avait déjà commencé avec la musique. Le son, le dernier matériau extérieur de la poésie, devient signe, et n'est pas réductible aux sentiments indéterminés comme dans le cas de la musique. Ainsi, le *son* devient *parole* dont la tâche est d'indiquer des représentations et des pensées. Dans la poésie, l'esprit, devenu libre en soi, est délivré du matériau sensible extérieur et n'agit que dans l'espace intérieur des représentations et des sentiments.

Mais pour les arts romantiques, le matériau n'est plus l'extériorité proprement dite. D'une part, le son, matériau de la musique, demeure sensible, mais son existence physique se réduit à un frémissement, à une vibration de l'air sans aucune consistance. Ce qui reste c'est une sensation abstraite et indéterminée, qui fait que le matériau de la musique est subjectif dans son extériorité même. D'autre part, en tant que mot, le son devient, dans la poésie, porteur de représentations et de pensées. Pourtant, l'œuvre d'art musicale n'a pas d'objectivité en elle-même, elle parvient à l'existence à partir du moment où elle entre en rapport avec une subjectivité qui la saisit. Ce n'est que lorsque le son se constitue comme mot que la subjectivité devient véritablement spirituelle. C'est pourquoi « la musique doit faire appel à l'aide de la parole et a besoin, pour l'expression plus particulière et caractéristique du contenu, d'un texte

⁴⁰ G. W. F. Hegel, *Esthétique*, Paris, Flammarion, 1979, tome IV, p. 12.

dans lequel le subjectif, véhiculé par les sons, trouve un point d'appui solide et concret⁴¹ ».

Dans la parole, l'intériorité devient le signe d'un objet situé à l'extérieur d'elle et, de ce fait, elle manifeste un contact plus profond avec l'esprit. Hegel n'oublie pas de souligner que le son articulé constitue également le matériau de la musique, puisque le chant contient nécessairement des paroles. Mais lorsque le son devient mot, il relève plutôt de la sphère de la poésie. Il cesse d'être considéré comme un matériau sensible et il passe du côté de la représentation et de la pensée. Ainsi, conclut Hegel, avec la poésie, on ne se trouve plus dans le domaine de l'extériorité sensible, qui affecte encore le son, mais dans le domaine propre de l'esprit se manifestant dans le langage.

Si « pour la musique, le son constitue une fin en soi⁴² », dit le philosophe, dans la poésie il n'est plus qu'un véhicule de la représentation :

[...] les combinaisons sonores et l'expression musicale deviennent incapables de réaliser d'une façon complète les créations de l'imagination poétique, ces créations joignant à la précision exacte et consciente des représentations une forme phénoménale extérieure s'adressant à l'intuition interne. Aussi l'esprit sépare-t-il son contenu de l'élément purement sonore et se manifeste au moyen de paroles qui, sans cesser d'être sonores, n'en descendent pas moins au rang de simples signes de communication extérieurs. Ainsi associé à des représentations spirituelles, le son pur et simple devient un son parlé, et la

⁴¹ *Ibid.*, p. 8.

⁴² *Ibid.*, p. 11.

parole devient, à son tour, une fin en soi, un moyen de communication spirituelle, dépourvu comme tel de toute indépendance. C'est en cela que consiste la différence essentielle entre la musique et la poésie⁴³.

Cette citation met on ne peut mieux en évidence le caractère logocentrique du jugement hégélien lorsqu'il s'agit de mettre en relation le domaine poétique et celui de la musique.

Tout comme dans le système philosophique hégélien, le rapport musique/poésie est inséparable dans la pensée de Schopenhauer du problème de la connaissance. La différence essentielle réside dans le fait que l'Idée ne se manifeste plus comme chez Hegel sous son aspect historique, car Schopenhauer réinstaure la dualité kantienne qui distingue monde phénoménal et monde nouménal. On a affaire à un renversement de la taxinomie hégélienne, la musique occupant dans la hiérarchie schopenhauerienne une position supérieure à celle de la poésie.

L'art, selon Schopenhauer, a la fonction d'atteindre l'Idée, c'est-à-dire de révéler l'essence du monde. La connaissance ordinaire ne peut parvenir à l'Idée, car elle est continuellement asservie à la *volonté*. Seul le génie peut atteindre l'Idée, en s'élevant au-dessus de l'humanité et en rejoignant la sérénité totale dans la contemplation esthétique. Le thème central du *Monde comme volonté et comme représentation* est l'idée de la subordination de toute fonction de représentation aux fonctions de la volonté. La représentation sert les intérêts de la volonté. Pour atteindre

⁴³ *Ibid.*, pp. 11-12.

l'Idée, la Vérité, l'individu doit échapper à la volonté en faisant de celle-ci un objet de *contemplation*.

La première étape de la libération des carcans de la volonté est représentée par l'étape esthétique. La contemplation se substitue à la représentation, et le rapport de subordination s'inverse : c'est la volonté qui, dans l'art, se trouve au service de la représentation. Cette objectivation de la volonté qui se manifeste dans l'art ne se traduit pas par des concepts, mais par ce que Schopenhauer appelle des « Idées ». De fait, le philosophe définit à plusieurs reprises l'esthétique, et l'art en général, comme « la connaissance des Idées ». Contempler esthétiquement un objet, c'est remonter dans le temps à la recherche de son Idée, de son origine :

Je suppose que je considère un arbre esthétiquement, c'est-à-dire avec des yeux d'artiste ; alors, du moment où ce n'est pas lui que je considère, mais son Idée que je dégage, il devient indifférent de savoir si l'arbre que je considère est bien celui qui est ici présent ou son ancêtre qui fleurissait il y a mille ans⁴⁴.

Il y a chez Schopenhauer plusieurs degrés d'objectivation de la volonté auxquels correspondent les différents arts. A tous les niveaux de l'art la volonté ainsi objectivée se trouve en lutte avec elle-même, et c'est ce conflit qu'expriment précisément les Idées propres à chaque art. Les Idées peuvent être « inférieures » ou « supérieures » selon l'intérêt qu'elles représentent pour la connaissance contemplative. Les premières se rapportent, de manière générale, au beau naturel et au

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 269-270.

beau architectural, les secondes, à tous les arts qui mettent en cause l'activité et la pensée humaines. L'architecture se trouve, comme chez Hegel, au niveau le plus bas, celui de la matière. Viennent ensuite la sculpture et la peinture. La poésie suit, avec, comme point culminant, la tragédie. On peut noter l'absence de la musique, qui n'a aucune place dans la hiérarchie de Schopenhauer. La raison de cette absence est que la musique n'exprime aucune idée, elle n'a donc de rapport ni avec la volonté, ni avec le monde. Dans le système schopenhauerien, la musique se présente comme langage absolu, sommet de tous les autres arts, point d'aboutissement de la philosophie même.

Dans l'immensité du champ poétique, Schopenhauer distingue principalement entre poésie lyrique et poésie épique, la première désignant l'expression de la volonté individuelle, la seconde celle de la volonté humaine en général et de la nature entière. Le poète lyrique est subjectif, il est à lui-même son propre objet, tandis que le poète épique doit mettre en présence des volontés individuelles, de façon à obtenir les aspects les plus révélateurs quant à l'essence de la volonté humaine. Parmi les formes de la poésie épique, la tragédie représente le plus haut degré d'objectivation de la volonté. Le but de la tragédie est de détourner l'homme du *vouloir-vivre* afin de pouvoir reconnaître la vanité de toute volonté et de tout désir. C'est ainsi que Schopenhauer considère la *Norma* de Bellini comme l'un des sommets de l'art tragique, car selon lui, Norma réalise l'idéal de la tragédie : la scène finale favorise l'élévation de l'âme du spectateur à travers celle du personnage. Norma est parvenue à la vision supérieure, elle a découvert l'illusion du monde, elle choisit la mort rédemptrice.

La tragédie et, plus généralement, l'art du langage, exprime la volonté humaine. Mais il s'agit encore d'une connaissance du particulier et non pas d'un savoir de l'essence du monde à l'état pur, inaltéré par la volonté. L'accès à cette connaissance essentielle n'est possible qu'à travers la musique qui ne représente nullement, comme les autres arts, un certain stade de l'objectivation de la volonté, mais la volonté elle-même, comme essence : « La musique n'a, avec les phénomènes, qu'un rapport indirect, car elle n'exprime jamais le phénomène, mais l'essence intime⁴⁵ ». En tant que langage absolu, la musique ne fait pas appel aux concepts, lesquels font partie du monde des phénomènes. Elle ne communique pas d'idées et de sentiments précis, mais l'essence de ces sentiments et idées.

Quant à Nietzsche, la négation du *vouloir-vivre* constitue l'élément à rejeter de la théorie schopenhauerienne de la connaissance. Il s'agit pour Nietzsche d'entreprendre une décomposition systématique du vrai comme concept métaphysique, une critique radicale de la notion d'*essence* à laquelle il oppose l'*apparence*. Le perspectivisme de la théorie nietzschéenne de la connaissance est l'expression de cette vision qui affirme l'apparence des choses et non pas leur vérité métaphysique. Le perspectivisme implique l'idée que la connaissance humaine n'est que la perspective qu'un être vivant peut prendre sur la réalité. Le sujet de la connaissance, en effet, est un être vivant. Or les préoccupations vitales nous empêchent d'accéder à une perception objective et exhaustive du monde. Dans la mesure donc où notre connaissance est relative aux conditions dans lesquelles s'effectue la perception, elle s'éloigne de l'objectivité, qui est la définition même de la

⁴⁵ *Ibid.*, p. 334.

vérité. Par conséquent, seul existe pour nous le monde qui nous apparaît, c'est-à-dire l'objet d'une représentation subjective.

A la pensée conceptuelle, Nietzsche oppose le « gai savoir », la connaissance par l'intermédiaire de l'art, jeu des apparences et des illusions assumées comme telles. Dans *La Naissance de la tragédie* Nietzsche distingue deux attitudes différentes de l'être qui se manifestent dans l'art : l'attitude *apollinienne* et l'attitude *dionysiaque*. Il s'agit de deux « impulsions », deux forces antagoniques dont l'actualisation détermine la configuration des différentes formes d'art. La dimension apollinienne est essentiellement figurative (arts plastiques, art du langage), tandis que la dimension dionysiaque correspond à la musique, art non figuratif par excellence. Ce qui caractérise l'apollinien c'est une certaine conscience de soi du sujet (*principium individuationis*) qui reflète le monde des formes et des apparences. Il s'agit d'une connaissance du particulier, car ces formes n'existent pas en dehors de l'être connaissant. Dans le dionysiaque, au contraire, le sujet, dépouillé de son individualité, exprime l'idée de connaissance purement subjective sans recourir à la figuration. Dans la musique, l'idée est présente en soi, sans aucune médiation. Si Nietzsche conçoit donc l'élément musical comme l'origine et le point de convergence de tous les arts, c'est en vertu de son caractère universel.

La pensée de Nietzsche laisse apparaître, en fonction du degré d'universalité impliqué, la hiérarchie suivante : *langage conceptuel* → *langage poétique* → *langage musical*. Pour Nietzsche, le langage conceptuel n'est qu'une illusion, car il repose sur des présupposés métaphysiques. Le stade conceptuel du langage serait en réalité le produit de la capacité d'*oublier* de l'homme théorique. C'est pourquoi il constitue une

aliénation, une rupture avec ses sources métaphoriques. La pensée humaine serait donc inexplicablement liée au langage figuré, à la métaphore. Dans cette vision, la forme poétique du langage serait plus adéquate à exprimer l'« essence du monde » que le langage conceptuel. La métaphore n'est, en réalité, pour le philosophe, que la recherche de l'expression musicale à l'intérieur du langage. Dans *La Naissance de la tragédie*, l'exemple que Nietzsche choisit pour illustrer cet état de choses est celui de la poésie lyrique où « nous voyons le langage tendre de toutes ses forces à *imiter la musique*⁴⁶ ».

En opposition avec les conceptions wagnériennes et avec l'attitude romantique dans son ensemble, se développe le formalisme d'Edouard Hanslick. Ce qui caractérise sa démarche c'est une rupture radicale avec toute métaphysique, qu'il s'agisse de l'aspect esthétique (idée du beau applicable à tous les arts) ou de l'aspect gnoséologique (l'idée de vérité, d'essence du monde). Dans son *Introduction à la philosophie*, Herbart, le prédécesseur de Hanslick, affirmait déjà que dans chaque art il convient de rechercher uniquement les éléments formels propres et que la valeur de chaque art réside dans les relations formelles présentes à l'intérieur de chaque œuvre. De même, dans *Du beau dans la musique*, Hanslick souligne, à l'encontre du mouvement romantique qui avait considéré la beauté comme une catégorie de l'esprit, qu'il existe une beauté propre à la musique et que l'esthétique de la musique est différente de celle des autres arts parce que son matériau est différent : « Dans chaque art, les critères de beauté sont inséparables des particularités du matériau de la

⁴⁶ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *Œuvres philosophiques complètes*, vol. I, Gallimard, 2000, p. 63.

technique⁴⁷. » Dès lors, toute velléité de hiérarchiser les arts d'après les critères d'une esthétique générale est abandonnée.

L'idée centrale de son ouvrage est que la musique n'est pas un *langage*, c'est-à-dire qu'elle n'a pas à proprement parler de contenu ou, pour mieux dire, que la forme est son propre contenu. La musique n'exprime rien en dehors d'elle-même, elle n'a aucun rapport avec la représentation ou avec les sentiments déterminés : « La forme, par opposition au sentiment, est le vrai contenu, le vrai *fond* de la musique, elle est la musique même : le sentiment provoqué en nous ne peut s'appeler ni fond ni forme, il n'est qu'un effet, qu'une résultante⁴⁸. » La musique est pure forme et elle n'a, en tant que catégorie du Beau, aucun but. Ce qui ne signifie pas qu'elle ne puisse pas entretenir un certain rapport avec nos sentiments, mais il ne s'agit là que d'effets secondaires qui n'ont rien à voir avec la valeur artistique. C'est pourquoi, du point de vue sémiologique, la musique possède une capacité de signification très limitée par rapport aux autres arts. Ce qui distingue, par exemple, la musique du langage, c'est qu'à l'intérieur de celui-ci le son est signe propre à exprimer et à signifier. Or, dans la musique, le son est sa propre fin : « Etablissons une bonne fois la différence capitale suivante : dans le langage, le son n'est qu'un signe, c'est un moyen employé pour exprimer une chose tout à fait étrangère à ce moyen ; dans la musique, le son est une chose réelle et il est à lui-même son propre but⁴⁹. »

Dans le cadre de la pensée formaliste qui naît à la fin du XIX^e siècle, il n'y a plus de rapprochement possible, sinon artificiel, entre la musique et la littérature. Pour

⁴⁷ Edouard Hanslick, *Du beau dans la musique*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1986, p. 63.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 112.

Hanslick, la musique est pure forme, incapable de traduire des idées. Mais là où les romantiques voient dans cette indétermination le signe du pouvoir infini de la musique, Hanslick considère qu'elle n'exprime rien du tout. Afin de mieux mettre en évidence ses observations, il attache une attention spéciale à l'union de la musique et du texte dans certains genres musicaux tels l'opéra, le lied, l'oratorio, etc. Il s'agira donc pour lui de démontrer qu'un même morceau musical peut accompagner des textes qui expriment des idées ou des sentiments opposés. Pour en avoir la preuve, Hanslick montre qu'il suffit d'altérer le texte du célèbre air de Gluck, *J'ai perdu mon Eurydice*, cité partout comme un exemple d'expression de la colère en *J'ai trouvé mon Eurydice*. La musique accompagnera tout aussi bien les deux textes opposés, précisément parce qu'en réalité la musique n'exprime ni la colère ni la joie d'Orphée, mais uniquement un mouvement rapide et tumultueux qui peut s'adapter et à la colère et à la joie. Parce que ce ne sont pas les sons qui *signifient* dans la musique vocale, mais les paroles. Celles-ci peuvent orienter le flux sonore vers une certaine signification, mais cette signification ne doit pas être attribuée aux sons qui restent asémantiques. Pour reprendre les mots de Hanslick, « l'union avec la poésie augmente la puissance de la musique, mais non ses limites⁵⁰ ». D'où la conclusion nette : « L'union de la poésie et de la musique, dans l'opéra, est un mariage de la main gauche. Plus nous considérons cette union morganatique contractée par la beauté musicale avec un sujet précisément fixé, plus nous doutons de son indissolubilité⁵¹. »

Prolongements esthétiques au XX^e siècle

⁵⁰ Edouard Hanslick, *Du beau dans la musique*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1986, p. 30.

⁵¹ *Ibid.*, p. 92.

Bien qu'en dehors d'un système philosophique particulier, au XX^e siècle les relations entre musique et littérature continuent à être étudiées d'un point de vue *essentialiste*. On retient, comme principaux représentants de cette tendance, les noms d'Étienne Souriau et de Jean-Louis Cupers. Le premier dédie un chapitre de son ouvrage *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée* (1947) aux interactions entre l'art des sons et la littérature. Ces deux pratiques artistiques y sont définies en fonction de leur potentiel significatif. Ainsi, la musique est un *art du premier degré, présentatif*, alors que la littérature correspond, en tant qu'*art représentatif*, au *second degré*. Pour Souriau, ce sont là des arts complémentaires, car « jusqu'à un certain point, la littérature supplée à l'art du second degré manquant à la musique », alors que « la musique supplée à l'art verbal du premier degré⁵² ».

En raison de cette coexistence fondamentale de leurs composantes, ces deux pratiques artistiques ne font, selon Cupers, que révéler les limites et les impasses de toute approche qui tenterait de les dissocier rigoureusement. Cette idée est exposée dans *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, livre qui reprend, pour l'essentiel, les articulations d'un article de 1979, « Études comparatives : les approches musico-littéraires. Essai de réflexion méthodologique », paru dans *La Littérature et les autres arts*.

Naissance de la littérature comparée

⁵² Étienne Souriau, *La Correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969, p. 163.

Avec la naissance de la littérature comparée au XX^e siècle, l'analyse des œuvres particulières passe au premier plan, l'interaction de la littérature et de la musique constituant un champ d'étude indépendant. Parmi les premières études de ce genre l'on peut mentionner : *La Musique dans l'œuvre de Marcel Proust* (1923) et *Appels d'Orphée. Nouvelles études de musique et de littérature comparée*⁵³ (1928) d'André Cœuroy et *La Musique et l'immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust* (1926) par Benoist-Méchin. Dans *Arts et littérature comparée. État présent de la question* (1934) P. Maury souligne l'importance de ce type de travaux pour la constitution de la nouvelle discipline :

Le premier tiers du XX^e siècle a vu naître sous ses yeux *l'art de la littérature comparée*, discipline nouvelle qui possède enfin cette base positive qui jusque là lui manquait pour échapper aux fantaisies du dilettante et aux nuées du philosophe⁵⁴.

Le travail fondateur de Calvin S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of the Arts*⁵⁵, prétend tracer les frontières de l'objet des études comparatives musico-littéraires. Brown distingue quatre branches à prendre en considération par le comparatiste :

⁵³ Dans cette étude, A. Cœuroy sonde l'accueil que font à la musique Nerval, Sand, Banville, Renan et souligne la présence de Wagner dans le roman français.

⁵⁴ P. Maury, *Arts et littérature comparée. État présent de la question*, Paris, Les Belles lettres, 1934, d'après Isabelle Piette, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique : 1970-1985*, Presses Universitaires de Namur, 1987, p. 10.

⁵⁵ Calvin S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Athens, The University of Georgia Press, 1948.

- a) Les éléments communs à la musique et à la littérature. Cette branche serait celle de la réflexion théorique visant à identifier dans le système des arts des affinités entre la littérature et la musique. Tous les deux ont en commun le fait d'être des « arts auditifs », temporels et d'exiger de la part du récepteur une bonne mémoire pour saisir le sens d'un livre ou les thèmes musicaux récurrents.
- b) La collaboration des deux arts dans la musique vocale. Selon C.S. Brown, une œuvre de musique vocale n'est que la présentation simultanée d'un travail littéraire et d'un travail musical.
- c) L'influence de la musique sur la littérature. Dans cette perspective, on étudie la présence de la musique au niveau thématique et au niveau de la structure de l'œuvre littéraire (la fugue, la sonate, etc.).
- d) L'influence de la littérature en musique. On s'intéresse, de ce point de vue, aux changements de la musique instrumentale résultant de l'observation des formes littéraires.

Une taxinomie similaire est proposée en 1982 par St.P. Scher⁵⁶ qui distingue trois domaines dans l'étude des relations entre l'art musical et la littérature :

- a) « Music and Literature » qui correspondrait à la deuxième catégorie de Brown.
- b) « Literature in Music » qui se superpose sur la dernière catégorie de Brown.
- c) « Music in Literature », avec différentes tendances possibles :
 - « word music » : imitation par les mots des qualités acoustiques de la musique ;

⁵⁶ St.P. Scher, « Literature and Music », dans Barricelli and Gibaldi (éd.), *Interrelations of Literature*, New York, The Modern Language Association of America, 1982.

- « musical techniques and structures in literary works » ;
- « verbal music » : toute représentation littéraire d'œuvres musicales existantes ou fictives.

Plus récemment, Françoise Escal identifie dans *Contrepoints : musique et littérature*⁵⁷, deux modes d'interaction de ces deux arts : envisagée comme « imaginaire » de la littérature, la musique intervient dans le texte littéraire d'une part au niveau thématique, d'autre part par le truchement d'un ascendant formel. Tout d'abord, la musique peut manifester sa présence dans la littérature en tant qu'unité de contenu (thème central ou secondaire) d'une œuvre particulière. Elle organise, pour ainsi dire, la fiction. Mais elle peut également faire l'objet d'un article, d'une étude de la part d'un écrivain ou d'un critique, situation dans laquelle on a affaire à un regard de type « métalinguistique et technique », mais tout autant « poétique et métaphorique ». Dès lors qu'il y a prégnance de la forme, on est en présence d'une écriture tentée par l'imitation de la dynamique du flux musical ou encore des structures spécifiquement musicales. La deuxième partie du livre est consacrée aux modalités par lesquelles la littérature exerce son influence sur la musique instrumentale. De même que les écrivains cherchent dans la musique des schèmes compositionnels, celle-ci emprunte à la littérature des modes de construction du sens, à la recherche d'une valeur cognitive.

Afin de mieux situer la démarche qui sera la mienne dans cette étude, je propose de classer les différentes approches des présences musicales dans le texte littéraire par rapport à une grille *fonctionnaliste*, basée sur la prise en compte de trois

⁵⁷ Françoise Escal, *Contrepoints : musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.

facteurs structurants de l'œuvre : le *texte*, le *destinateur* et le *récepteur*. De ce point de vue, il importe d'indiquer la signification que les occurrences musicales comportent : ont-elles une valeur symbolique rendue manifeste par l'ensemble de la narration, renseignent-elles sur le destinateur ou bien ont-elles pour rôle d'interpeller le lecteur ? Plusieurs approches de la représentation littéraire de la musique deviennent possibles en fonction du privilège accordé à l'un ou à l'autre de ces trois facteurs. Aussi peut-on établir une taxinomie des différents types d'études consacrées à l'investigation des œuvres particulières. On se référera de prédilection à des analyses portant sur des textes romanesques.

I. Il est aisé de constater qu'à l'intérieur des recherches musico-littéraires les travaux les plus nombreux sont consacrés à la façon dont les présences musicales participent à la construction du sens du *texte* en tant que tel. C'est l'œuvre de Proust qui, très tôt, en vertu de la place qu'elle fait à la musique, attire l'attention des commentateurs. En 1926 paraît *La Musique et l'immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust* par Benoist-Méchin. L'auteur fait remarquer que, si parmi les autres arts la musique ne couvre pas dans *La Recherche* la superficie la plus vaste, elle concerne pourtant la classe la plus élevée. Il souligne le rapport entre la musique et le souvenir en tant que thème central du livre :

À l'exclusion de tout le reste, Proust n'a voulu connaître l'univers que sous l'angle du temps. C'est le premier et le dernier mot de son œuvre. Pour lui, l'homme n'est pas seulement un animal raisonnable, mais un animal qui se souvient.

Cependant, le temps absolu des mathématiciens nous échappe. Son essence est immatérielle. Nous ne pouvons le connaître que tel qu'il s'incarne en nous. Proust a vu dans la musique son expression la plus parfaite, puisqu'elle procède à la fois du temps pur et de la durée intime de l'homme. Lorsque tous les autres espoirs sont épuisés, il nous reste encore ce moyen d'atteindre à la réalité des choses⁵⁸.

Cette idée réparaît en 1931 sous la plume de Samuel Beckett qui, dans son étude sur *Proust*, considère la musique comme « l'élément catalyseur » de son œuvre.

Un article de 1933 discute la situation des romans de l'écrivain italien Antonio Fogazzaro. Non sans renvoyer à des éléments biographiques et à partir des considérations de Stendhal sur la musique, l'auteur de l'article cherche à en élucider la signification à l'intérieur de ses romans. Ainsi, estime-t-il, « la plupart des motifs musicaux de Fogazzaro peuvent se ramener à un thème unique : un dialogue d'amour entre deux âmes qui se cherchent, qui s'appellent⁵⁹ ». L'auteur constate donc que le recours à la musique permet au romancier d'introduire le thème érotique.

La nouvelle *Tonio Kröger* de Thomas Mann est analysée en 1944 par H.A. Basilius, qui met en lumière, dans un article, les modalités par lesquelles se réalise le phénomène d'emprunt en littérature de la *forme sonate*. En réalité, les analogies répertoriées s'appliquent moins à la structure du texte qu'à l'évolution psychologique

⁵⁸ Benoist-Méchin, *La Musique et l'immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Simon Kra, 1926, p. 33-34.

⁵⁹ Ed. Maynial, « De Stendhal à Fogazzaro : la poésie de la musique chez un écrivain », dans *Revue de littérature comparée*, n° 13, 1933, p. 647.

du personnage central⁶⁰. D'autres noms d'écrivains portant un intérêt particulier à l'art des sons sont relevés par Calvin S. Brown en 1948. Qu'il s'agisse d'identifier des structures de fugue dans *The English Mail-Coach* de De Quincey et *Ulysses* de James Joyce, d'expliquer le fonctionnement de l'écriture contrapuntique dans *Point Counter Point* d'Aldous Huxley ou encore l'usage du leitmotiv dans *Trionfo della morte* de Gabriele D'Annunzio, c'est au niveau de l'engendrement narratif que se situe l'analyse de l'auteur. Le nom de Gide sera bientôt ajouté à cette liste d'auteurs par la contribution de Guy Michaud qui dédie un chapitre de son livre *L'Œuvre et ses techniques* (1957) à « L'art de la fugue » dans *Les Faux-Monnayeurs*. Jusque vers la fin des années 80, c'est dans l'œuvre de ces écrivains que les exégètes chercheront de prédilection des interférences avec la musique : *Proust et la musique du devenir* (1960) par Georges Piroué avec un chapitre sur « La structure musicale de *A la recherche du temps perdu* », *Musique et structure romanesque dans La Recherche du temps perdu* (1972) par Georges Matoré et Irène Mecz, *Gide's Art of the Fugue* par Karine Nordenhaug-Ciholas (1974), *Aldous Huxley et la musique* (1985) par Jean-Louis Cupers. Les œuvres en prose d'autres auteurs commencent à faire l'objet de ce type d'approche : Saul Bellow⁶¹, Hermann Hesse⁶², Charles Dickens⁶³. A partir des

⁶⁰ H.A. Basilius, « Thomas Mann's Use of Musical Structure and Technique in "Tonio Kröger" », dans *Germanic Review*, n° 19, 1944.

⁶¹ Reaver Russel, « Saul Bellow's Sonata-Allegro as an Emersonian Ideal: Henderson's Imagination Converted to Reality », dans *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association, Innsbruck, 1979 Literature and the Other Arts*, Z. Konstantinovic, St. P. Scher, U. Weisstein (éd.), Innsbruck, 1981. Dans cet article, l'auteur cherche à identifier des analogies avec la forme sonate dans le roman *Henderson the Rain King*.

⁶² Alex Aronson, *Music and the Novel*, Rowman and Littlefield, Totowa, New Jersey, 1980. Parmi d'autres auteurs (Joyce, Proust, Huxley, Mann), Hesse occupe une place importante dans l'ensemble de l'étude avec son roman *Le Jeu des perles de verre*. Selon Aronson, « the figure of the music master is, in effect, central to the understanding of Hesse's novel » (p. 170).

⁶³ Jean-Louis Cupers, « Approches musicales de Dickens. Études comparatives et comparatisme musico-littéraire », dans Raphaël Célis (éd.), *Littérature et musique*, Bruxelles, Publications des

années 90 les études musico-littéraires se multiplient, de sorte qu'il devient superflu d'apporter de nouveaux exemples de travaux mettant l'accent sur la manière dont la musique participe à l'élaboration du *sens* des romans.

Dans cette perspective, qu'il s'agisse des références à la musique, de son influence au niveau de la macro ou de la microstructure (musicalité de la phrase), l'art des sons est envisagé dans son rapport immédiat à la fiction et à la narration. C'est le texte en tant que tel qui est privilégié par l'interprétation, sans égard pour son auteur ou son destinataire. Il va de soi qu'une pareille démarcation ne doit pas être comprise de manière trop rigide, car, dans la pratique de l'analyse, il est littéralement impossible de faire abstraction de ces deux instances de l'acte de communication. Cette réserve dit simplement que la fonction de la musique est *primordialement* celle d'éclairer le texte lui-même.

II. Trois tendances sont à mentionner dans les travaux privilégiant le *destinataire*. La démarche biographique se propose de relever l'intérêt qu'un auteur porte à la musique, le degré de sa connaissance, sa familiarisation avec un instrument, etc⁶⁴. Pour ce type d'approche, l'observation du texte en tant que tel est doublée d'un minutieux examen des témoignages, de la correspondance, des interviews et d'autres documents susceptibles d'apporter des renseignements sur la place de la musique dans la vie d'un auteur. Il est utile de préciser que les approches privilégiant le texte n'ignorent pas tous ces documents collatéraux, mais elles ne les considèrent que dans

Facultés universitaires Saint-Louis, 1982. L'auteur y analyse l'intrication des thèmes, dans un sens à la fois musical et littéraire, comme mécanisme de la narration.

⁶⁴ Georges Jean-Aubry, *André Gide et la musique*, Paris, Revue musicale, 1945 ; Corinne Sister, *La Musique dans la vie de Romain Rolland*, Québec, Université Laval, 1953 ; Denise Mayer, *Marcel Proust et la musique, d'après sa correspondance*, Paris, Revue musicale, 1979.

la mesure où ils aident à son interprétation. Inversement, la présence de la musique dans un roman n'intéresse la démarche centrée sur l'éclairage de la biographie qu'en tant qu'elles permettent d'attribuer à l'auteur certaines connaissances et passions.

Toujours du côté du destinataire se placent les études d'orientation psychanalytique. L'approche de Julia Kristeva définit comme « musical » l'espace « rythmique », « pulsionnel », « antérieur au juger » et « irréductible à sa traduction verbale intelligible » constituant la *signifiance* d'un texte⁶⁵. Ce n'est pas, on le sait, dans le roman que Kristeva cherche des exemples à l'appui de sa conception de la signifiance. C'est dans les œuvres de Mallarmé et de Lautréamont que le court-circuit du *symbolique* par l'émergence du *sémiotique* lui semble manifeste. Le terme *chora* est employé par Kristeva pour désigner, « en tant que rupture et articulations – rythme⁶⁶ », le processus de production de la signifiance. « La théorie du sujet proposée par la théorie de l'inconscient, écrit-elle, nous permettra de lire dans cet espace rythmé [...] le procès de constitution de la signifiance⁶⁷. » La *chora* sémiotique représenterait le « lieu d'engendrement du sujet⁶⁸ ». Sur la base du clivage sémiotique/symbolique, Kristeva introduit par la suite la distinction entre *géno-texte* et *phéno-texte* :

Nous pouvons considérer maintenant, à la lumière de la distinction entre la *chora* sémiotique et le symbolique, le fonctionnement d'un texte. Ce que nous avons pu appeler un *géno-texte* comprendra tous les processus sémiotiques (les pulsions, leurs dispositions, le découpage qu'elles impriment sur le corps, et le

⁶⁵ Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 27.

système écologique et social qui entourent l'organisme : les objets environnants, les rapports pré-œdipiens aux parents), mais aussi le surgissement du symbolique (l'émergence de l'objet et du sujet, la constitution des noyaux de sens relevant d'une catégorialité : champs sémantiques et catégoriels). Relever, dans un texte son géno-texte, exigerait donc de dégager les transports d'énergie pulsionnelle repérables dans le dispositif phonématique (accumulation et répétition de phonèmes, rime, etc.) et mélodique (intonation, rythme, etc.), aussi bien que dans la disposition des champs sémantiques et catégoriels tels qu'ils apparaissent dans les particularités syntaxiques et logiques ou dans l'économie de la *mimesis* (fantasme, suspension de la dénotation, récit, etc.).

[...] Le géno-texte se présente ainsi comme la base sous-jacente au langage que nous désignerons par le terme de *phéno-texte*. Nous entendrons par là le langage qui dessert la communication et que la linguistique décrit en « compétence » et « performance ». [...] Le phéno-texte est une structure [...], obéit à des règles de la communication, suppose un sujet de l'énonciation et un destinataire⁶⁹.

Dans le même sens que l'interprétation psychanalytique proposée par Kristeva des aspects phonétiques, mélodiques et sémantiques du texte se placent les théories du linguiste Ivan Fónagy qui relie à son tour les aspects formels de la textualisation à une transmission inconsciente : « Tout ce qui n'est que pure forme dans l'interprétation

⁶⁹ *Ibid.*, p. 83-84.

consciente, renferme toute une série de messages inconscients, à partir de la danse buccale [...] invisible des organes articulatoires jusqu'aux structures grammaticales de la phrase⁷⁰. »

Toujours dans une perspective psychanalytique, l'étude *La Musique oubliée* (1994) de Jean-Louis Pautrot récuse la prétendue « musicalité » (au niveau de la forme) du texte littéraire au bénéfice de la prise en compte du niveau « ontologique » :

C'est le rapport du texte et de l'écrivain avec la musique qui importe, parce que [...] ce rapport révèle, au moins partiellement, son rapport au monde. Il faudra étudier ce qui se passe quand la musique intervient dans un récit, se demander quelle dynamique sa présence implique, et à quel mouvement de l'écriture elle participe. Il faudra dégager ce que le référent musical, propre à chaque écrivain, peut révéler sur l'écriture elle-même comme geste de différenciation.

La musique sous-entend une différence avec l'écriture, un autre rapport au monde et au corps, parce qu'elle implique la présence de rappels que les psychanalystes qualifient de nostalgiques, parce qu'elle trahit un lien avec la voix et avec le désir de l'autre⁷¹.

⁷⁰ Ivan Fónagy, « Motivation et remotivation », dans *Poétique*, n° 11, 1972, p. 427.

⁷¹ Jean-Louis Pautrot, *La Musique oubliée*, Genève, Librairie Droz, 1994, p. 30.

Ce que la musique révèle, selon Pautrot, c'est la « présence de l'autre⁷² » ; elle est l'expression d'une liberté qui équivaut à l'affirmation du *moi plaisir* au détriment du *moi réalité*.

Dans une perspective jungienne, Bettina L. Knapp étudie dans son livre *Music, Archetype, and the Writer* (1988) l'émergence en littérature de certaines formes (motifs musicaux, systèmes d'intensité, structures tonales, schèmes contrapuntiques, différents rythmes) ayant leur origine dans l'*inconscient collectif*. Dans cette sphère supra-personnelle où l'écrivain puise son inspiration, il entre en contact avec toute une série d'*archétypes* musicaux qui activent en lui des forces inconscientes. « Archetypal music is endowed with energy tones which decide repetitions, modulations, leitmotifs, associations, multiple variants, and combinations that underscore the emotional values or conditions of the novel, drama, or poem being composed⁷³. » L'archétype musical existe dans le psychisme comme les séries harmoniques ; il met en évidence les fondements de la personnalité et ses éléments dominants : « It *deconcretizes* and *remythologizes* a literary work, taking it out of its individual and conventional context and relating it to humankind in general⁷⁴. » À la lumière de ces postulats sont analysés plusieurs nouvelles et romans dont *La Sonate à Kreutzer* de Tolstoï, *A la recherche du temps perdu* de Proust, *Eveline* de Joyce, *La Nausée* de Sartre.

La question du rythme est abordée par le poéticien français Henri Meschonnic du point de vue de l'anthropologie historique. Se situant dans la lignée de la pensée de Benveniste sur l'énonciation et le discours, il s'érige, dans une série de six volumes

⁷² *Ibid.*, p. 31.

⁷³ Bettina L. Knapp, *Music, Archetype, and the Writer: A Jungian View*, The Pennsylvania State University Press, 1988, p. 3.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 12.

intitulés *Pour la poétique* et dans *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* contre le dualisme millénaire du signe, scindé entre forme et sens, signifiant et signifié, en vertu duquel on pratique, selon lui, une lecture analytique qui réduit les œuvres à des catégories préexistantes, et se prononce pour une théorie *moniste*, unificatrice du texte littéraire. La notion de *rythme* se trouve au centre de son investigation, capable de transgresser les catégories de la langue, définie comme implication réciproque du sens, du sujet et de l'histoire dans le discours :

Selon le sens préplatonicien, renouvelé par la critique de Benveniste, le rythme ne privilégie plus la symétrie et l'ordre. Il apparaît comme l'organisation du mouvant, qui intègre la périodicité, la symétrie dans l'infini des figures. Il n'imité plus le grand ordre, et les petits ou grands rayons de ses cycles. Il peut donc apparaître comme l'organisation imprédictible du sujet, et de l'histoire. Dans le langage, il peut s'analyser comme l'organisation du discours par un sujet, et d'un sujet par son discours, faisant intervenir tout l'anthropologique exclu par le signe : le corps, la voix, la prosodie⁷⁵.

Toujours dans la perspective de l'anthropologie historique se place la thèse doctorale⁷⁶ de Thierry Santurenne sur la présence de l'opéra dans le roman et la nouvelle français. L'opéra, inclus dans la trame narrative, lui apparaît comme un outil privilégié d'interrogation sur l'univers social et sur le rapport délicat qu'entretient

⁷⁵ Henri Meschonnic, *Les États de la poétique*, PUF, 1985, p. 158.

⁷⁶ Thierry Santurenne, *L'Opéra dans la fiction narrative française (1850-1914). Enjeux métalittéraires et anthropologiques*, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2004.

l'individu avec celui-ci ; en d'autres termes, il se fait le miroir des tensions entre le sujet désirant et une société sans cesse occupée à en contrôler la volonté et les appétits :

C'est à une véritable démarche anthropologique que se livrent les romanciers du XIX^e siècle en interrogeant par les moyens de la fiction les limites du réel institué. L'opéra joue à ce titre un rôle majeur, puisque sa nature le place à la frontière entre les apparences telles qu'elles sont constituées par le système social et une réalité plus profonde qui, sans cesse occultée, ne se peut appréhender que par les voies de l'imaginaire. Pour que soient atteintes par le roman ou la nouvelle les profondeurs de la nature humaine, dans sa double dimension individuelle et collective, il fallait que l'engagement de plus en plus affirmé des sciences de l'esprit aussi bien que de la création littéraire et artistique dans la voie d'une exploration systématique de toutes les faces du réel, conduisît les écrivains à recourir à l'opéra comme fenêtre ouverte sur les aspects les plus divers de l'expérience humaine⁷⁷.

Pour Thierry Santurenne, lorsque les écrivains recourent à la référence opératique, ils révèlent quelques-uns des traits fondamentaux du rapport de l'homme au monde et à lui-même.

III. Les études musico-littéraires privilégiant le *destinataire* mettront l'accent sur le rôle qui revient au lecteur dans la reconstruction de la signification induite par

⁷⁷ *Ibid.*, p. 458.

les renvois à la musique. C'est ainsi que définit Frédérique Arroyas dans *La Lecture musico-littéraire* (2001) son approche visant à déterminer ce statut particulier du lecteur :

L'objectif de cet ouvrage est d'examiner les processus de la lecture d'œuvres littéraires en fonction d'une situation particulière – celle où il est question, pour un lecteur donné, de faire jouer dans son acte d'interprétation des analogies entre l'objet littéraire et des techniques, des formes musicales, ainsi que des effets provoqués par l'écoute de la musique. Il faudra déterminer comment l'émergence d'un contexte musical vient configurer le texte lu⁷⁸.

De manière plus générale, on dira que, à chaque fois que l'analyse s'intéresse à la modalité dont le texte romanesque interpelle le lecteur, on a affaire à une interrogation sur l'acte de lecture.

C'est du côté des démarches mettant l'accent sur le destinataire que se range mon observation de l'imaginaire musical. Plus précisément, il s'agit de relever les assises anthropologiques des rêveries qui entourent l'univers du son.

⁷⁸ Frédérique Arroyas, *La Lecture musico-littéraire : à l'écoute de **Passacaille** de Robert Pinget et de **Fugue** de Roger Laporte*, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 11.

Chapitre 2

Le destinataire comme réceptacle de l'imaginaire musical

Conscience et critique littéraire

Après avoir passé en revue les trois approches possibles des présences musicales dans le texte littéraire en fonction de l'accent mis sur le texte, sur le destinataire et sur le destinataire, on peut mieux *situer* le modèle d'interprétation qui est proposé dans cette thèse. C'est le destinataire qui y sera pris en compte de manière privilégiée afin de rendre compte non pas des éléments concernant la biographie (les rapports à la musique de l'auteur comme instance individuelle), ni encore des pulsions inconscientes (comme il est d'usage dans les perspectives d'inspiration psychanalytique), mais d'une certaine représentation du monde qui transcende la conscience individuelle, et qui correspond à une pensée mythique.

De manière générale, le postulat que je fais mien est celui de la critique appelée « de la conscience », laquelle trouve ses sources dans la pensée philosophique de Gaston Bachelard. À mi-chemin entre la psychanalyse et la phénoménologie, ses

livres, qu'il y soit question de l'imagination matérielle ou de la poétique des représentations oniriques et spatiales, cherchent à fonder une lecture attentive à la dynamique de l'imaginaire décelable et pouvant être reconstitué à partir de l'œuvre littéraire. Cet imaginaire constituerait le noyau même de l'œuvre, il conduirait à la conscience même dont l'œuvre serait la projection. Selon une formulation synthétique du Jean-Yves Tadié, la méthode bachelardienne consiste à ranimer « à partir d'une image [...] un monde, celui où l'âme de l'artiste voudrait vivre⁷⁹ ».

Du travail fondateur de Gaston Bachelard se réclament les représentants de la critique appelée thématique qui, à leur tour tiennent pour essentielle dans l'explication du sens de l'œuvre littéraire la reconstitution de la « conscience créatrice » l'ayant produite : Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Rousset, Jean Starobinski. Pour tous ces critiques qui, davantage que Bachelard, mettent l'accent sur le caractère individuel de l'image, la conscience créatrice est une plasticité dynamique, elle s'invente dans le mouvement même par lequel elle s'exprime. Cette conscience ne correspond ni au moi biographique, ni au sujet de la psychanalyse, tous les deux antérieurs à l'acte créateur. Cette conscience se révélerait à l'interprète à travers la représentation du monde telle qu'elle se lit dans les images. Poulet énonce cette loi générale :

Dis-moi quelle est ta façon de te figurer le temps, l'espace, de concevoir l'interaction des causes ou des nombres, ou bien ta manière d'établir des rapports avec le monde externe, et je te dirai qui tu es. Toute vraie critique

⁷⁹ Jean-Yves Tadié, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Éditions Belfond, 1987, p. 113.

consiste en la reconstitution mentale de la façon d'être et de se sentir être qui est celle des auteurs [...] ⁸⁰.

Ainsi, c'est par sa relation à ce qui l'entoure, à travers les catégories de la perception, que se définit la conscience créatrice. Poulet privilégie le rapport au temps et à l'espace ; J.-P. Richard se penche sur le lien entre le fragment et la totalité de l'univers imaginaire ; Starobinski focalise sa démarche sur la relation de la conscience à ses objets (notamment par le biais du regard) ; Rousset place au centre de ses études le thème de la métamorphose et du mouvement, ainsi que les rapports entre les personnages.

Afin d'accéder à la conscience créatrice, démarche qui constitue l'objectif ultime de leur pratique, ces critiques tentent d'identifier le foyer de cohérence autour duquel gravitent les images disséminées dans le texte littéraire. Pour nommer ce point de cristallisation de l'imaginaire, la critique thématique recourt à la notion de *thème*, qui désigne tout ce qui, dans une œuvre, promet d'être un indice particulièrement significatif de la représentation du monde propre à l'écrivain. C'est à J.-P. Richard que l'on doit d'avoir fourni une définition du thème des plus précises :

[U]n thème serait [...] un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde. L'essentiel, en lui, c'est cette « parenté secrète » dont parle Mallarmé,

⁸⁰ Georges Poulet, *Entre moi et moi*, Paris, José Corti, 1977, p. 273.

cette identité cachée qu'il s'agira de déceler sous les enveloppes les plus diverses.

Le repérage des thèmes s'effectue le plus ordinairement d'après le critère de récurrence : les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous délivrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle. La répétition, ici comme ailleurs, signale l'obsession⁸¹.

Proche de la définition de Richard est celle livrée par Serge Doubrovsky, lequel met l'accent à son tour sur le caractère individuel du thème et sur la valorisation de l'expérience sensible :

Le thème [...] n'est rien d'autre que la coloration affective de toute expérience humaine, au niveau où elle met en jeu les relations fondamentales de l'existence, c'est-à-dire la façon particulière dont chaque homme vit son rapport au monde, aux autres et à Dieu. Le thème est donc ce choix d'être qui est au centre de toute « vision du monde » : son affirmation et son développement constituent à la fois le support et l'armature de toute œuvre littéraire ou, si l'on veut, son architectonique. La critique des significations littéraires devient tout naturellement une critique des relations vécues, telles

⁸¹ J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 24-25.

que tout écrit les manifeste implicitement ou explicitement dans son contenu et dans sa forme⁸².

Pour synthétiser, on avancera que le thème, selon la critique thématique, se définit comme une unité sémantique individuelle et implicite traduisant la figuration du monde propre à un sujet, et dont la légitimité est assurée par sa récurrence assortie de variations. L'ensemble des thèmes identifiés dans un texte littéraire, ainsi que les rapports qu'ils entretiennent, sont responsables de la cohérence sémantique de cette œuvre. Dans cette acception, le thème est à distinguer de la conception courante du thème comme *topos*, comme sujet explicite d'un discours. Les précisions de Michel Collot à cet égard sont éclairantes :

[L]es thèmes traditionnels sont le plus souvent d'ordre abstrait, alors que la thématique s'attache à étudier les modalités concrètes d'un rapport au monde ; non pas le sentiment de la nature en général, mais telle qualité ou qualification particulière de la matière : l'aéré, le lumineux, le visqueux...⁸³

Sans entrer dans le débat concernant le prétendu « impressionnisme » de la critique thématique, laquelle accorderait un crédit excessif à l'intuition de l'interprète, on retiendra comme son trait essentiel la volonté de reconstituer un univers imaginaire à partir des thèmes structurants d'un texte. Aussi sa méthode relève-t-elle de l'analyse textuelle, d'une démarche dont le propre serait de sélectionner, d'organiser, de

⁸² Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1970, p. 103.

⁸³ Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », in *Communications*, vol. 47, 1988, p. 83.

systematiser les occurrences répertoriées en fonction de leur pertinence pour la compréhension de l'œuvre. Ainsi, explique Collot, pour déterminer la valeur spécifique d'un thème, le critique « doit reconstituer le réseau complexe des relations qui l'unissent à tous les autres thèmes voisins ou antithétiques⁸⁴ ».

Certes, selon cette définition du thème, la musique ne saurait s'accommoder aux objectifs stricts de la critique thématique. Le thème de la musique qui se trouve au centre de ce travail est de nature abstraite, et s'il permet de remonter à la conscience dont il provient, celle-ci n'est plus envisagée dans ce qui la singularise ; la représentation du monde qui s'actualise lorsque la notion de musique irrigue le texte littéraire y est considérée non pas à la lumière d'un certain nombre de postulats phénoménologiques, mais d'un point de vue anthropologique ; autant dire qu'il y est question d'une sorte de conscience qui transcende la subjectivité individuelle pour affirmer le caractère universel de certaines figurations du monde. Dans cette perspective, la musique serait un invariant, semblable en cela aux quatre éléments sur lesquels s'appuie la « psychanalyse de la connaissance objective » chez Bachelard, avec les variations infinies imputables aux différents auteurs. Il va de soi que la musique ne saurait prétendre affecter l'imaginaire au même titre que l'air ou le feu. Cependant, la signification de ce thème dans le cadre d'une étude consacrée à l'imaginaire est hors de doute dans la mesure où les rythmes musicaux – tel est d'ailleurs le postulat central de mon travail – se fondent sur les rythmes mêmes de la nature. Inspirée par des recherches menées en anthropologie, ma démarche a pour objet l'imaginaire musical avec ses deux dimensions fondamentales que sont le temps

⁸⁴ *Ibid.*, p. 86.

et l'espace, dans le but de relever, par le biais des textes romanesques, les éléments *stables* de cet imaginaire. À la différence de l'approche thématique traditionnelle focalisée sur la mise en relief des constantes qui structurent l'univers imaginaire d'un auteur, ma lecture vise à identifier chez différents auteurs ce qu'il y a d'invariable dans la représentation du thème musical. De Jung, Bachelard et Eliade à Lévi-Strauss, Durand et Mâche, le mouvement de pensée auquel j'emprunte la définition de l'imaginaire oriente ma lecture, laquelle se place d'emblée sur une voie divergente de la pure description formelle.

II. Approche anthropologique du texte musico-littéraire

Après avoir passé en revue dans le premier chapitre de la thèse les principales tendances dans l'étude comparative de la littérature et de la musique, l'étape suivante consistera à présenter les postulats de ce que j'appelle « l'approche anthropologique ». Ce n'est pas sur le destinataire individuel (l'auteur lui-même) que se focalise l'analyse, comme dans le cas de l'approche psychanalytique, mais sur une vision du monde qui conserve des résidus d'une pensée mythique et qui, de ce fait, transcende l'individuel. Sans être ignoré, l'élément biographique ne constituera pourtant pas un argument de nature psychologique, mais il renseignera strictement sur le contexte intellectuel et culturel auquel l'œuvre a partie liée.

Le point de départ est représenté par une intuition de Claude Lévi-Strauss qui, dans ses *Mythologiques* (notamment dans l'« Ouverture » du *Cru et le cuit* et le « Finale » de l'*Homme nu*) établit un parallélisme entre le mythe et la musique. Pour l'anthropologue ces deux formes d'expression humaine constituent un langage capable

de transcender l'opposition du sensible et de l'intelligible, une « voie moyenne entre l'exercice de la pensée logique et la perception esthétique⁸⁵ ». De ce fait elles sont à la fois compréhensibles et « intraduisibles » : « Mais, si on peut toujours, pratiquement à l'infini, traduire une mélodie en une autre mélodie, une musique en une autre musique, comme dans le cas de la mythologie, on ne peut traduire la musique *en autre chose qu'elle-même*⁸⁶. » Leur affinité profonde consisterait en leur relation particulière au temps :

La vraie réponse se trouve [...] dans le caractère commun du mythe et de l'œuvre musicale, d'être des langages qui transcendent, chacun à sa manière, le plan du langage articulé, tout en requérant comme lui [...] une dimension temporelle pour se manifester. Mais cette relation au temps est d'une nature assez particulière : tout se passe comme si la musique et la mythologie n'avaient du temps que pour lui infliger un démenti. L'une et l'autre sont, en effet, des machines à supprimer le temps. Au dessous des sons et des rythmes, la musique opère sur un terrain brut, qui est le temps physiologique de l'auditeur ; temps irrémédiablement diachronique puisque irréversible, et dont elle transmute pourtant le segment qui fut consacré à l'écouter en une totalité synchronique et close sur elle-même. L'audition de l'œuvre musicale, du fait de l'organisation interne de celle-ci, a donc immobilisé le temps qui passe⁸⁷.

⁸⁵ Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 22.

⁸⁶ Claude Lévi-Strauss, *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 578.

⁸⁷ Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 23-24.

Pour ce qui est du mythe, c'est dans ces termes que Lévi-Strauss explique sa double structure, à la fois historique et anhistorique : « Un mythe se rapporte toujours à des événements passés : “avant la création du monde”, ou “pendant les premiers âges”, en tout cas “il y a longtemps”. Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente⁸⁸. » En tant que *récit* proprement dit, le mythe est historique ; mais il transcende le plan du langage articulé car il possède des propriétés qui « ne peuvent être cherchées qu'*au-dessus* du niveau habituel de l'expression linguistique⁸⁹ ». Le mythe est formé d'unités constitutives (des *mythèmes*) qui « ne sont assimilables ni aux phonèmes, ni aux morphèmes, ni aux sémantèmes, mais se situent à un niveau plus élevé⁹⁰ ». Renvoyant à une certaine représentation du monde censée organiser l'expérience sensible, les mythèmes confèrent au mythe une dimension anhistorique. Tout comme le mythe, la musique comporte, pour Lévi-Strauss, deux grilles : l'une est sensible, naturelle, interne s'adressant au temps « psychologique », « physiologique et même viscéral⁹¹ » ; l'autre grille est intelligible, culturelle, externe et comprend la série « illimitée des sons physiquement réalisables, où chaque système musical prélève sa gamme⁹² ». Cependant, selon Lévi-Strauss, cette symétrie, loin d'exister dans l'absolu, est historiquement datée. Elle « n'est apparue et ne s'est maintenue que pour une certaine forme de musique, née vers les

⁸⁸ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 239.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 241.

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, *op.cit.*, p. 24.

⁹² *Idem.*

XVI-ème-XVII-ème siècles⁹³ ». Il s'agit précisément du moment historique correspondant à l'invention de la fugue, « une forme de composition qui [...] existe pleinement constituée dans les mythes⁹⁴ » : « Avec l'invention de la fugue et d'autres formes de composition à la suite, la musique assume les structures de la pensée mythique au moment où le récit littéraire, de mythique devenu romanesque, les évacue. Il fallait donc que le mythe mourût en tant que tel pour que sa forme s'en échappât comme l'âme quittant le corps, et allât demander à la musique le moyen d'une réincarnation⁹⁵. » C'est dans le célèbre boléro de Ravel qu'il pense retrouver ces structures.

Les observations de Lévi-Strauss concernant les affinités entre le mythe et la musique ont été approfondies par l'anthropologue et musicologue François-Bernard Mâche. Se gardant de fonder cette symétrie sur des bases strictement structurales, celui-ci cherche à montrer les relations profondes qui unissent le mythe et la musique. Le mythe en tant que récit que l'analyse de Lévi-Strauss prend en considération exclusivement, n'intéresse Mâche que dans la mesure où il représente l'une des formes possibles sous lesquelles se manifeste « la pensée mythique ». Dans sa terminologie, « mythe » est synonyme de « pensée mythique », alors que les récits mythiques proprement dits relèvent de la « mythologie ». De ce point de vue, la relativisation de Lévi-Strauss ne se justifierait pas :

L'intuition de Lévi-Strauss repérant des affinités entre la musique et la mythologie était juste, mais elle a été oblitérée par un curieux ethnocentrisme

⁹³ Claude Lévi-Strauss, *L'Homme nu*, *op.cit.*, p. 583.

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Idem.*

réduisant la musique aux partitions, et choisissant parmi celles-ci avec prédilection celles du siècle classique européen. Il faudrait plus que son autorité pour persuader un musicien que le boléro de Ravel est une sorte de fugue « à plat » ! En revanche nous verrons que l'*ostinato* obsessionnel de cette œuvre est, en effet, ce qui peut signer son appartenance au monde mythique⁹⁶.

Son postulat est que dans la musique sont présents certains « universaux », certains « archétypes » propres à la pensée mythique qui existent déjà dans la nature. Ce sont des « figures et de[s] procédés universels, répandus dans toutes les cultures, et [...] au-delà même de l'espèce humaine⁹⁷ ». Ces universels seraient inscrits dans les structures psycho-physiologiques de l'homme :

La musique n'est pas une sorte de langage, elle est une pensée plus générale, plus proche de la source mythique [...], si l'on admet que cela désigne l'ensemble des images mentales et des enchaînements spontanés inscrits dans notre patrimoine génétique pour être développés selon les infinies diversités culturelles [...]. Si nous disposions d'études précises des liens neuro-physiologiques entre les rythmes biologiques et les rythmes musicaux chez l'homme, j'aurais probablement pu y puiser des arguments à l'appui de cette conception que je défends, de la musique comme une construction (culturelle)

⁹⁶ François-Bernard Mâche, *Musique, mythe, nature*, Paris, Editions Klincksieck, 1983, p. 14.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 22.

sur des fondations instinctives, le mythe fonctionnant comme substitut, ou comme projection mentale, de l'instinct⁹⁸.

Dans des perspectives comme celles ouvertes par C. G. Jung et Gilbert Durand, Mâche persuadé que « la musique nous relie fortement à l'inconscient mythique, et peut-être même à l'animalité⁹⁹ », lui assigne pour fonction essentielle de libérer et de réactiver un imaginaire collectif universel travaillé par ces archétypes symboliques. Il identifie dans la musique plusieurs archétypes tous réductibles à l'idée de répétition : « Parmi les schèmes dynamiques qui semblent pouvoir constituer une liste d'archétypes universels, je proposerai : l'ostinato, l'accélééré, le répons (ou l'écho), la reprise (ou répétition différée), comme autant d'archétypes de base représentant tous de façon plus ou moins apparente des modes de répétition¹⁰⁰ ». Ces universaux musicaux qui, selon Mâche, organisent l'imaginaire et se constituent en structures symboliques, se retrouvent également dans les rythmes naturels : « Il y a universellement des considérations symboliques attachées à des événements cosmiques comme les rythmes circadiens, les phases de la lune, les saisons, etc.¹⁰¹ » Après l'analyse des mythes, légendes et croyances les plus diverses, l'anthropologue allemand Marius Schneider constate que chez les peuples les plus primitifs existe déjà l'idée que le *substratum* de l'univers est formé par le son :

⁹⁸ *Ibid.*, p. 59-60-61.

⁹⁹ François-Bernard Mâche, *Musique au singulier*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 108.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 40.

Toutes les fois que la genèse du monde est décrite avec la précision désirée, un élément acoustique intervient au moment décisif de l'action. A l'instant où un dieu manifeste la volonté de donner naissance à lui-même ou à un autre dieu, de faire apparaître le ciel et la terre ou l'homme, il émet un son. Il expire, soupire, parle, chante, crie, hurle, tousse, expectore, hoquette, vomit, tonne ou joue d'un instrument de musique. [...] L'abîme primordial est donc un *fond de résonance* et le son qui en émane doit être considéré comme la première force créatrice, personnifiée dans la plupart des mythologies par les dieux-chantres¹⁰².

Ces considérations ne sont pas sans rapport avec les propos de Mircea Eliade sur le mythe de l'éternel retour. Lorsqu'il décrit le mythe de l'éternel retour, l'idée de répétition apparaît comme définitoire de l'ontologie de l'homme « primitif », qui conçoit son existence dans sa dimension cyclique, de sorte que sa vie n'est que la répétition de gestes inaugurés par d'autres¹⁰³. Soumise aux rythmes répétitifs du Cosmos, de la nature, sa vie apparaît comme appartenant à la même unité primordiale et donc placée *in illo tempore*. Lorsqu'il affirme lui aussi l'affinité entre le mythe et la musique, Gilbert Durand prend en considération justement la temporalité suspendue qu'ils impliquent :

¹⁰² Marius Schneider, « Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes », dans Roland Manuel, *Encyclopédie de la Pléiade : Histoire de la musique*, t. 1, Gallimard, 1960, p. 132.

¹⁰³ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Gallimard, 1969.

Plutôt que de raconter, comme le fait l'histoire, le rôle du mythe semble être de *répéter* comme le fait la musique. Dans le mythe non seulement le synchronisme est lié au simple redoublement mais encore à la répétition temporelle et aux structures synthétiques. Dans le cadre pauvre et diachronique du discours, le mythe ajoute la dimension même du *grand Temps* par sa puissance synchronique de répétition. Le synchronisme du mythe n'est pas qu'un simple refrain : il est musique, mais à laquelle s'ajoute un sens verbal, il est au fond incantation, prise en main du vulgaire sens verbal par le rythme musical, et par la capacité de « changer » le monde¹⁰⁴.

Puisque la musique paraît ordonnée par les mêmes archétypes qui dominent la pensée mythique on ne s'étonnera point de constater chez certains écrivains une tendance à retrouver dans l'art des sons l'imaginaire propre à l'homme archaïque. La troisième partie de la thèse sera consacrée à l'analyse proprement dite des œuvres littéraires afin d'y déceler cette nostalgie de l'archaïque.

¹⁰⁴ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), 4^e éd., Paris, P. Bordas, 1971, p. 417-418.

Chapitre 3

Imaginaire musical et représentation romanesque

Récit et pensée mythique chez Michel Tournier, J.M.G. Le Clézio, Pascal Quignard

Plusieurs écrivains contemporains se tournent vers la musique guidés par le fantasme de pénétrer dans un univers ne connaissant pas la chute dans le temps. Chez Michel Tournier, J.M.G. Le Clézio et Pascal Quignard¹⁰⁵, par exemple, la nostalgie d'une humanité d'avant l'histoire est alimentée par la déception face à la civilisation, par la prise de conscience aiguë de l'abîme de plus en plus profond qui sépare l'homme de son environnement, par la constatation du recul du symbolique au profit de la pure matérialité, par le mépris d'un monde démythisé. Que ce soit sous la forme du recyclage de différents mythes ou de l'exploration du monde onirique et imaginaire, c'est la quête d'un *sens* qui transcende l'homme et organise sa vie qui

¹⁰⁵ Cette liste pourrait également comprendre d'autres écrivains de la même famille spirituelle tels qu'Henri Bosco, Andrée Chédid, Antoine Volodine, Claude Louis-Combet, Patrick Grainville ou Sylvie Germain.

gouverne le déploiement de leurs récits. La vision archétypale qui hante ces récits est celle d'un monde où l'homme ne fait qu'un avec son milieu, un monde auquel il se sent appartenir organiquement.

Mais il n'y a pas qu'un seul point d'observation de l'univers imaginaire qui se dessine sous la plume de ces écrivains. Afin de relever la spécificité du monde représenté dans ces œuvres dans sa complexité, les exégètes ont à rendre compte d'un champ de prospection multiple. Certains se penchent sur sa dimension mythique, fantastique ou légendaire¹⁰⁶, d'autres s'attachent à la description de la nature et du cosmos¹⁰⁷, d'autres encore explorent la psychologie des héros¹⁰⁸, une autre catégorie de chercheurs privilégiant les thèmes de l'espace, du voyage et de l'errance¹⁰⁹ ou ceux du temps et de la mémoire¹¹⁰. Il va de soi que tous ces thèmes ne sont pas sans entrer en contact et que la préférence donnée à l'un d'entre eux ne saurait ignorer la

¹⁰⁶ Arlette Bouloumié, *Michel Tournier, le roman mythologique*, Paris, José Corti, 1988 ; Daniel Ribauncourt, « Les mythologies de la féminité dans l'œuvre de Michel Tournier », thèse de doctorat, Université de Lille III, 1988 ; Germaine Brée, *Le Monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, Amsterdam, Rodopi, 1990 ; Karim Konaté, « Le travail du mythe dans les récits de Le Clézio », thèse de doctorat, Université Montpellier III, 1991 ; Mariska Koopman-Thurlings, *Vers un autre fantastique : étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, Amsterdam, Rodopi, 1995 ; Rachel Edwards, *Myth and the Fiction of Michel Tournier and Patrick Grainville*, Lewiston, E. Mellen Press, 1999 ; Nicolas Pien, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, Paris, L'Harmattan, 2004 ; Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine : un essai sur Pascal Quignard*, Paris, Galilée, 2006.

¹⁰⁷ Simone Domange, *Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, Imago, 1993 ; Jonathan Krell, *Tournier élémentaire*, Purdue University Press, 1994.

¹⁰⁸ Ruth Holzberg, *L'Œil du serpent : dialectique du silence dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Sherbrooke, Naaman, 1981 ; Ruth Amar, *Les Structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Publisud, 2004 ; Maan Alshouh, *La Question de l'autre chez J.M.G. Le Clézio*, Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2011.

¹⁰⁹ Delphine Lambert, « L'errance au féminin chez J.M.G. Le Clézio », thèse de doctorat, Université Paris Est, 1993 ; Martin Bronwen, *The Search for gold: Space and Meaning in J.M.G. Le Clézio*, Dublin, Philomel, 1995 ; Weon-Bog Lee, « Le rôle du voyage dans l'œuvre de Michel Tournier », thèse de doctorat, Université de Besançon, 1996 ; Jung Hai Souk, *Les Métamorphoses de la ville dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1997 ; Jacqueline Dutton, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2003.

¹¹⁰ Eddy Hanquier, *J.M.G. Le Clézio : la place de la mémoire dans les œuvres de la deuxième période*, thèse de doctorat, Paris III, 2000 ; Arlette Bouloumié, *De l'angoisse à la maîtrise du temps dans l'œuvre de Michel Tournier*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

coprésence des autres, tout en apportant un angle d'observation différent. Par ailleurs, vu l'étendue du champ à parcourir – certains auteurs étant particulièrement prolifiques –, on n'en est pas encore à pouvoir considérer que le monde représenté dans ces œuvres aura été suffisamment sillonné et décrypté. N'oublions pas, par ailleurs, que bon nombre des travaux qui leur ont été consacrés portent sur des questions bien éloignées de celles propres aux études sur l'imaginaire, telles que la technique narrative ou le style.

Parmi les éléments qui permettent un nouveau regard sur la figuration de l'espace et du temps où évoluent les personnages peuplant l'univers romanesque des auteurs mentionnés, de leur rapport au monde aussi, le discours sur la musique présente l'avantage d'être intimement lié au pressentiment d'une pensée mythique, en tant que celle-ci traduit une vision du monde structurée par les rythmes cosmiques et naturels. Les œuvres de tous ces écrivains pourraient dans une égale mesure être examinées du point de vue du recours à l'imaginaire musical comme porte d'entrée dans l'univers mythique qu'ils tentent de recréer dans leurs récits. Mais avant de procéder à l'observation systématique des extraits comportant un discours sur la musique, il est nécessaire d'indiquer les vecteurs de convergence des univers imaginaires et les traits communs des personnages issus de la plume de chacun des trois écrivains sélectionnés. Quels espaces concrets sont représentés dans les romans, comment la dimension temporelle participe-t-elle à l'action, à travers quel type de personnage s'exprime la « vision du monde » qu'ils renferment ?

L'espace

Ce que partagent les espaces où les trois écrivains situent l'intrigue de leurs romans, c'est un positionnement excentré par rapport aux emplacements spécifiques de la civilisation occidentale. Ce sont des espaces symboliques participant de la figuration d'un monde mu par des rythmes cosmiques et naturels, d'un univers où l'homme de la culture n'a pas encore fait son apparition.

Dans sa monographie consacrée à la présence du mythe dans les romans de Tournier, Arlette Bouloumié insère un chapitre qui fait le point précisément sur les « espaces mythiques » qu'elle cartographie synthétiquement :

[C]'est tantôt l'île vierge de toute présence humaine de *Vendredi* ou les confins hyperboréens de la Prusse Orientale dans *Le Roi des Aulnes*, tantôt un espace breton en prise directe avec le cosmos par la pulsation des marées dans *Les Météores*, ou le désert, vierge et intact comme au premier jour de la création dans *La Goutte d'Or*. Cet espace mythique est aussi un espace sacré : dans *Les Rois mages*, Gaspard et Balthasar se rencontrent à Hébron et font un pèlerinage sur les lieux mêmes de l'Ancien Testament¹¹¹.

À propos de ce cadre naturel privilégié par Tournier dans ses romans, Arlette Bouloumié observe qu'il exprime « l'obsession d'[un] retour aux lieux évoquant la genèse¹¹² », où « les éléments [...] sont encore mêlés, l'homme et le monde [...] ne

¹¹¹ Arlette Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier*, Paris, Jose Corti, 1988, p. 29.

¹¹² *Idem.*

font qu'un¹¹³ ». « Espace édénique ou infernal, conclut Arlette Bouloumié, il prépare le héros, au cours de son voyage initiatique, à recevoir une révélation ». Cette même signification peut être attribuée aux interminables prairies canadiennes décrites par Paul lors du voyage de Vancouver à Montréal à la recherche de son frère jumeau (dans *Les Météores*) :

L'arpenteur, qui a toujours rêvé de se coucher sur cette terre, de couvrir ce pays en allongeant indéfiniment ses bras et ses jambes afin de lui offrir l'innervation de son propre corps, se sent un lien d'amitié avec les grands lustres porte-câbles qui fuient grêles et démesurées dans le vent, la neige et la nuit¹¹⁴.

Il en va de même du Canada imaginaire de Tiffauges, monde « vierge et inhumain, blanc et pur comme le néant¹¹⁵ ». À ce paradigme imaginaire se rattache aussi, dans *Gilles et Jeanne*, l'évocation des alentours de la seigneurie de Tiffauges où se trouve la forteresse de Gilles de Rais. L'« immense » forêt qu'il faut traverser pour y arriver constitue, aux yeux du Florentin se rendant au château, un « élément végétal et humide où l'homme n'avait pas sa place »¹¹⁶. Un autre espace mythique est celui des Pierres Sonnantes dans *Les Météores*, endroit situé sur la côte bretonne qui se trouve en harmonie avec les rythmes cosmiques : « Les Pierres Sonnantes formaient un tout bizarre, apparemment hétéroclite, mais fondu en un véritable organisme par sa

¹¹³ *Ibidem*, p. 39.

¹¹⁴ Michel Tournier, *Les Météores*, Paris, Gallimard, 1975, p. 576.

¹¹⁵ Michel Tournier, *Le Roi des aulnes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 64.

¹¹⁶ Michel Tournier, *Gilles et Jeanne*, Paris, Gallimard, 1983, p. 85.

vitalité¹¹⁷. » C'est, entre autres, le lieu d'enfance des jumeaux, nouvel indice permettant d'associer ce lieu à celui qui aura hébergé l'humanité primordiale.

Dans *Éléazar ou la source ou le buisson*, la traversée du désert américain par un jeune pasteur irlandais et sa famille afin de gagner la Californie où ils envisagent de s'installer comme émigrants est l'occasion pour Tournier de conférer à ces espaces du Nouveau Monde des connotations bibliques. Pour accéder à la « Terre Promise » de la Californie (nom étrangement proche de celui de Canaan), Eléazar doit conduire sa famille à travers le désert de Colorado, épisode évoquant l'exode des Hébreux conduits par Moïse. Eléazar, protestant dans un milieu majoritairement catholique, réitère symboliquement en somme le parcours du prophète de l'Ancien Testament, Hébreu en terre égyptienne. C'est toujours de la représentation du désert, cette fois-ci celui du Sahara, que se sert Tournier pour opposer dans *La Goutte d'or* (1985) à l'espace de la civilisation occidentale un monde sans histoire : « Car le désert, explique l'un des personnages, c'est l'espace pur, libéré des vicissitudes du temps¹¹⁸ ». Qu'il s'agisse donc de la figuration de parages présentant des analogies avec les lieux liés à l'origine mythique du peuple juif ou de la fixation en images de l'oasis de Tabelbala comme symbole de l'humanité à ses débuts, ces espaces n'ont d'autre finalité que de relativiser celui de la civilisation occidentale dont il constitue la marge¹¹⁹. En dernière instance, ce que Tournier vise à travers la mise en contraste de

¹¹⁷ Michel Tournier, *Les Météores*, Paris, Gallimard, 1975, p. 67.

¹¹⁸ Michel Tournier, *La Goutte d'or*, Paris, Gallimard, 1985, p. 202.

¹¹⁹ Pour désigner ces lieux repliés sur eux-mêmes et dotés d'une dimension symbolique et identitaire, Marc Augé utilise le syntagme « lieux anthropologiques ». L'anthropologue français oppose ces lieux propres aux sociétés archaïques aux « non-lieux » de la *surmodernité*, des structures d'organisation de l'espace (gares, aéroports, grands axes routiers, etc.) dépourvues de tout investissement identitaire, relationnel ou historique (Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992).

ces deux espaces, c'est une démythification de l'idéologie du progrès, une remise en question de la conception de la marche en avant de l'histoire humaine.

Mais il n'y a pas que les « grands espaces » qui, dans les romans de Tournier, acquièrent la signification d'un retour de l'humanité aux modes primaires d'habiter un territoire donné. On trouve aussi au fil de ses récits des références à ce que Michel Foucault appelle des « espaces autres », c'est-à-dire des emplacements « qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis¹²⁰ ». Il en est ainsi par exemple du jardin de cactées créé par Robinson dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* en souvenir de la passion de son père pour ces plantes. Il s'agit là d'une organisation gouvernée non plus par le principe rationnel qui lui dicte le projet de l'« île administrée », mais par un impératif d'ordre sensible. À l'insu de son maître, Vendredi parachève ce travail en ornant les cactus des étoffes et des bijoux que Robinson gardait dans le coffre.

Dans cette même catégorie d'emplacements fonctionnant comme un monde en soi à l'intérieur de la société on peut ranger l'ancienne forteresse de Kaltenborn décrite dans *Le Roi des aulnes*, laquelle a été transformée en *napola* (école militaire S.S.) recevant les enfants recrutés de force par Tiffauges dans la région mazurienne. Selon Arlette Bouloumié, la vie au sein d'une *napola* représente une

¹²⁰ Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'Études Architecturales, le 14 mars 1967), in *Architecture, mouvement, continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 48.

sorte de microcosme de l'Allemagne nazie : les spectacles nocturnes aux effets pathétiques, aux mises en scène théâtrales y constituent une sublimation esthétique de la mort et un appel au sacrifice : torchères, oriflammes, stridence des trompettes, grondement des tambours, voix véhémentes et accusatrices saluent les ombres des morts pour galvaniser les Jungmannen par l'exemple du sacrifice¹²¹.

Un emplacement qui fait écho dans l'œuvre de Tournier à la napola dont Tiffauges assure le peuplement est la collégiale fondée par Gilles de Rais (dans *Gilles et Jeanne*) sur son domaine (la seigneurie de Tiffauges), les enfants de la chorale faisant émerger secrètement en lui, par la pureté de leurs voix et de leurs corps, l'ardeur inavouable du sacrifice de ces vies innocentes. Du reste, cette collégiale est symboliquement dédiée par Gilles de Rais aux Saints Innocents :

Rien ne lui parut trop beau ni trop cher pour honorer ces petits garçons tués sur l'ordre du roi Hérode. Quarante-vingt personnes – doyen, chantres, archidiacres, vicaires, écolâtres, trésoriers, coadjuteurs – magnifiquement entretenus se consacraient à leur mémoire. Les ornements et le trésor de la collégiale rivalisaient avec ceux d'une cathédrale. Les cérémonies et les processions à travers la campagne étalaient une pompe qui médusait les témoins. L'or, la pourpre, le menu-vair, la soie, la dentelle, le brocart faisaient un écrin digne des monstrances, ciboires, chandeliers et crosses brandis au-dessus des têtes.

¹²¹ Michel Tournier. *Le roman mythologique*, op. cit., p. 106.

Les chanoines portaient la capa magna, les chantres coiffaient la mitre, et les chevaux eux-mêmes s’avançaient en encensant du col, caparaçonnés comme des prélats.

Mais c’était surtout à la chorale que le maître des lieux attachait le plus de prix¹²².

Mais c’est dans *Les Météores* que les *hétérotopies* (le mot est de Michel Foucault) sont plus fréquentes. Il y a avant tout l’établissement de Sainte-Brigitte où trouve abri une soixantaine d’enfants arriérés, sorte d’humanité primordiale dotée de sa propre langue et de son propre système d’interprétation du monde. Le titre du chapitre où cet asile est décrit par Tournier (« La colline des innocents ») explique par lui-même la valeur symbolique qui lui est attribuée ; cet espace est habité, au fond, par une partie de l’humanité réfractaire au mode de pensée responsable du « progrès » de la civilisation. Un autre lieu auquel est associée dans *Les Météores* la signification du commencement, mais aussi celle de l’unisexualité évoquant l’indistinction primordiale de tout ce qui existe, est le collège du Thabor où Alexandre avait passé les années précédant sa vie adulte. Voici la description qu’il en fait :

Le Thabor a été la fournaise de désir et d’assouvissement de mon enfance et de mon adolescence. J’ardais de tous les feux de l’enfer dans une promiscuité qui ne se relâchait pas une seconde à travers les douze avatars dont notre emploi du temps l’habillait : dortoir, chapelle, étude, réfectoire, cour, urinoir, salle de

¹²² Michel Tournier, *Gilles et Jeanne*, *op. cit.*, p. 45-46.

gymnastique, terrain de sports, salle d'armes, escaliers, préaux, lavabos. Chacun de ces lieux était un haut lieu en son genre, et un terrain de chasse et de prise selon douze méthodes différentes. Dès le premier jour, j'avais été saisi par une ébriété amoureuse en m'enfonçant dans l'atmosphère saturée de virilités naissantes du collège¹²³.

Sous ses multiples visages, l'espace mythique représenté dans les romans de Michel Tournier est une projection imaginaire nourrie par la rêverie d'un envers de la civilisation, voire d'un retour allégorique aux formes élémentaires d'habiter l'espace.

Dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio, cette rêverie prend la forme d'une fuite hors de la ville, d'une recherche de l'*ailleurs* symbolisé par l'immensité du désert ou de la mer, ou encore par l'isolement des villages reculés. Dans son livre *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique* (2009), Bruno Thibault consacre le premier chapitre aux rapports problématiques des héros avec l'univers citadin. Il s'agit pour cet exégète de l'œuvre de Le Clézio de montrer que l'hypertrophie entropique de la ville dans la seconde partie du XX^e siècle la transforme en un espace labyrinthique où aucun investissement symbolique n'est possible, où l'élément matériel se déploie selon une logique qui échappe à l'observateur qui s'attend à le saisir en tant que tout organique. L'espace urbain, explique Bruno Thibault, « apparaît chez Le Clézio comme un système d'objets et de signes qui ne tendent vers aucun but transcendant », comme un « espace de la dérive, de la fascination et de la manipulation »¹²⁴.

¹²³ Michel Tournier, *Les Météores*, *op. cit.*, p. 42.

¹²⁴ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam-New York, Éditions Rodopi, 2009, p. 19.

Dès *Le Procès-verbal* (1963) Le Clézio associe la tentation de la désertion sociale à la quête d'un espace où l'individu puisse retrouver le sens de son appartenance à l'environnement naturel, un espace qui lui permette de réaffirmer sa subjectivité. Adam Pollo, le protagoniste du roman, mal à l'aise dans le décor citadin qu'il perçoit comme extérieur à lui, rompt tous les liens avec la société pour vivre retiré dans une villa abandonnée sur le flanc d'une colline. Il finira par sombrer dans la folie pour avoir refusé une vie inauthentique et dégradée. Un scénario similaire constitue l'intrigue des romans *La Guerre* (1970) et *Les Géants* (1973) dont les héroïnes, prisonnières dans un univers déshumanisé et contrefait, s'obstinent vainement à déchiffrer les signes du labyrinthe urbain et disparaissent allégoriquement à la fin des romans pour dénoncer l'effritement de la conscience individuelle dans le monde de la collectivité anonyme.

Mais, comme le note Thibault, l'errance des personnages dans l'œuvre de Le Clézio n'est pas réductible à la déambulation à travers la ville, déplacement qui révélerait son « absence de sens, de centre et de sacré ». Il y a aussi le « mouvement de fuite hors de la ville, c'est-à-dire hors de la pensée technicienne et de son rationalisme étroit »¹²⁵. Ce mouvement est décrit précisément dans *Le Livre des fuites* (1969), roman dont le héros entreprend une course effrénée à travers le globe afin de « prendre part au spectacle de la réalité¹²⁶ ». Mais ce voyage de continent en continent et de ville en ville s'avère en réalité une expérience aliénante car à aucun moment le protagoniste ne parvient à avoir la révélation de l'« esprit » des lieux. Au contraire, les décors se succèdent devant ses yeux sans aucune consistance et sans laisser de trace dans la

¹²⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁶ J.M.G. Le Clézio, *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1969, p. 21.

conscience, si bien que toutes les villes finissent par se ressembler. Le message du roman est que les villes du monde entier composent une immense série, chacune réitérant le même spectacle dépourvu de profondeur.

Dans *Désert* (1980) et surtout dans *Poisson d'or* (1997), la représentation de la cité comme épicentre de la vie moderne se complexifie dans la mesure où, entre l'option de la *fuite* et celle de la *disparition*, l'individu découvre la possibilité du refuge et du réconfort dans la contemplation des sites périphériques, lesquels constituent le contre-modèle du centre urbain. Les ghettos et les bidonvilles font leur apparition sur la topographie des espaces représentés dans les romans de Le Clézio et apportent avec eux la lueur d'une transcendance possible de l'aliénation.

Conjointement, à l'extérieur de la ville, d'autres configurations spatiales prennent un contour de plus en plus ferme sous la plume de Le Clézio, que celui-ci investit d'une valeur symbolique et dans lesquels il reconnaît la non-ville par excellence : le désert, la mer, l'île. C'est sur ces trois espaces que l'écrivain projette de prédilection sa nostalgie du sacré dans le monde moderne, ce sont ces trois horizons qui constituent, selon sa propre formule, « l'autre côté¹²⁷ ». Dans son livre *Le Clézio, témoin du monde* (2009), Claude Cavallero consacre deux chapitres au déchiffrement du symbolisme de ces deux vecteurs de l'imaginaire de l'écrivain que sont les paysages maritimes et l'évocation du désert. Se référant au titre du roman que Le Clézio publie en 1980 (*Désert*), Claude Cavallero relève à juste titre la dimension archétypale de cet espace :

¹²⁷ Je renvoie au roman *Voyages de l'autre côté* (1975).

Désert signe d'emblée sa dédicace à l'absence : celle, signifiante, d'un déterminant. Il ne s'agit guère ici *du* désert comme thème défini, ni encore d'un désert géographique particulier, mais plutôt d'un état, au mieux d'une entité [...]. Du fait qu'il figure [...] une catégorie d'espace à l'état pur, *Désert* nous ouvre à l'idée d'immensité, de liberté, mais aussi à celle d'inachèvement et d'effacement, expression d'un manque qui prédispose à la quête des traces [...] ¹²⁸.

Ce symbolisme du désert prend toute sa force évidemment dans son rapport antinomique à l'espace urbain : « C'est le pays où il n'y a pas d'hommes, pas de villes, rien qui s'arrête et qui trouble. Il y a seulement la pierre, le sable et le vent ¹²⁹. » Le corrélat de l'absence de tout artefact humain est la nostalgie d'un retour vers l'élémentaire dont le monde minéral est conçu comme le constituant le plus pur et le plus inaltérable. En même temps, l'absence de points de repère et de traces qui caractérise le paysage désertique ajoute au symbolisme de cet espace de nouvelles valeurs. Illimité et insondable, le désert associe à sa représentation la promesse d'une révélation découlant de « cet absolu irréductible qui échappe à l'entendement humain ¹³⁰ ».

Ce sont les mêmes attributs archétypaux que Le Clézio assigne, surtout dans des écrits d'après 1985, au paysage maritime. Ce qui nourrit la représentation de la mer dans *Le Chercheur d'or* (1985), *Étoile errante* (1992) et *La Quarantaine* (1995),

¹²⁸ Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*, Éditions Calliopées, 2009, p. 234.

¹²⁹ J.M.G. Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980, p. 191.

¹³⁰ J.M.G. Le Clézio et Jemia, *Gens des nuages*, Paris, Éditions Stock et Gallimard, 1999, p. 46.

c'est la même fascination devant l'étendue sans limites et mouvante qui éveille dans l'esprit l'image d'un espace fondamentalement distinct des configurations figées que la terre permet à l'homme d'engendrer. Les métaphores terriennes auxquelles recourt le narrateur du roman *Le Chercheur d'or* pour dépeindre le mouvement des vagues donnent forme vraisemblablement à la rêverie d'une évasion dans un espace en perpétuel réaménagement, continuellement nouveau : « Aussi loin que je puisse voir, il n'y a que cela : la mer, les vallées profondes entre les vagues, l'écume sur les crêtes [...]. C'est une route sans fin qui s'élargit vers l'horizon, en arrière. Il n'y a plus de terre nulle part¹³¹. »

Un autre type d'espace qui revêt dans l'imaginaire de Le Clézio des significations mythiques est l'île. Contrairement au désert et à la mer, l'île possède des contours bien déterminés, mais c'est son isolement précisément qui éveille dans l'esprit le fantasme d'un microcosme autonome, intact, oublié ou primitif. Dans *Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigue* (1986), *La Quarantaine* et *Révolutions* (2003) la représentation de l'île donne lieu à des récits d'exploration ou à des incursions dans le passé familial qui traduisent le même appel vers l'« autre côté », vers un milieu authentique où la réappropriation du monde serait possible. Mais, s'il est vrai que la représentation de l'espace dans l'œuvre de Le Clézio est indissociable du mythe d'un « âge d'or » primitif de l'humanité, la nostalgie du primordial revêt toujours des formes réductibles à l'idée de mouvement, de déplacement, d'instabilité, de changement. Chez Le Clézio, l'espace mythique, s'il en est, se dessine invariablement

¹³¹ J.M.G. Le Clézio, *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985, p. 112-113.

dans un registre dynamique, ce qui répond à la nécessité sans doute de symboliser l'indétermination d'un monde où l'homme peut se réinventer.

Dans l'œuvre de Pascal Quignard la représentation de l'espace participe autrement à communiquer la nostalgie d'un monde vivant encore sous le règne de la pensée mythique. Ce n'est plus la contemplation des grands espaces, comme chez Le Clézio, qui sert à l'esprit de refuge face à l'inanité hostile de la civilisation matérielle, mais l'intimité des demeures, la réclusion que peuvent offrir les propriétés isolées. Pour les héros des romans de Quignard, la maison et ses dépendances (jardin, cabane, etc.) constituent des lieux de méditation, de repli, de reconstruction mentale du lien avec le passé vécu comme perte de quelque chose d'essentiel. L'obstination de ses personnages à s'enfermer dans l'espace clos de leur propriété ne traduit au fond que la même nostalgie des origines, la nécessité de rapiécer leur identité diffuse. Ainsi, A. dans *Carus* (1979), un musicien en proie à une crise existentielle, vit cloîtré dans son appartement rue du Bac, où ses amis lui rendent régulièrement visite afin de lui réapprendre le goût de la vie. L'espace intérieur comme corrélat de l'ascèse est intégré aussi à la trame narrative du roman *Le Salon de Wurtemberg* (1986), où un autre reclus, Charles Chenogne, installé dans la propriété familiale à Bergheim, se tourne vers son passé et surtout vers son enfance dans l'espoir de retrouver l'harmonie originaire. « Quand je retourne à Bergheim, s'exclame-t-il, je crois rejoindre le site le plus vieux du monde¹³². »

Un scénario similaire fournit le socle du roman *Les Escaliers de Chambord* (1989) dont le protagoniste, collectionneur de jouets anciens, se laisse fasciner par le

¹³² Pascal Quignard, *Le Salon de Wurtemberg*, Paris, Gallimard, 1986, p. 338.

monde secret de l'enfance, qui lui semble révéler la présence autour de nous d'une couche ignorée de la réalité. « Les jouets, dit-il, ce ne sont pas des objets de ce monde. Il y a eu un autre monde qui a précédé cette lumière où nous baignons. Aussi il y aura toujours un autre monde, à deux doigts de nous-mêmes, qui erre dans ce monde¹³³. » À la fin du roman, croyant avoir déchiffré le mystère qui le portait vers le jadis, le héros décide de se cantonner dans son appartement et de se confiner dans le silence et la contemplation. Chantal Lapeyre-Desmaison remarque à juste titre dans son essai consacré à Pascal Quignard que l'univers de l'enfance exprime « la proximité toujours recommencée avec l'origine¹³⁴ », pour conclure par la suite que « *Les Escaliers de Chambord*, c'est le roman d'un exilé qui cherche à travers les espèces du petit, du minuscule, de l'enfantin, à se retrouver soi-même, à retrouver sa terre originelle¹³⁵. »

C'est encore l'espace domestique qui, dans *Tous les matins du monde* (1991), sert de refuge à un autre exilé de la société, Monsieur de Sainte-Colombe, dont l'enfermement sur sa propriété à la campagne s'accroît au fur et à mesure qu'accroît son aversion pour Paris – « Sainte Colombe avait de la détestation pour Paris, pour le claquement des sabots et le cliquetis des éperons sur les pavés, pour les cris que faisaient les essieux des carrosses et le fer des charrettes¹³⁶ » – et pour la Cour – « Il avait été présenté au feu roi dans sa jeunesse et de ce jour, sans qu'on sût pourquoi, n'avait plus mis les pieds au Louvre¹³⁷. »

¹³³ Pascal Quignard, *Les Escaliers de Chambord*, Paris, Gallimard, 1989, p. 42.

¹³⁴ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine. Un essai sur Pascal Quignard*, Paris, Les Flohic éditeurs, 2001, p. 118.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 125.

¹³⁶ Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 1991, p. 14.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 15.

De la même manière que les héros présentés par Le Clézio dans ses premiers romans, ceux qui peuplent l'univers imaginaire de Quignard donnent libre cours à leurs fantasmes d'évasion dans un micro-univers qui reproduirait à l'échelle individuelle les origines mythiques de l'humanité. De façon emblématique, le roman *Villa Amalia* (2006) met en scène un personnage, Ann Hidden, qui rompt tous les liens avec la société et poursuit son rêve de *disparition* jusqu'au bout d'un sentier abrupt menant à la villa Amalia où elle décide de s'installer :

Elle aimait de façon passionnée, obsédée, la maison [...], la terrasse, la baie, la mer. Elle avait envie de disparaître dans ce qu'elle aimait. Il y a dans tout amour quelque chose qui fascine. Quelque chose de beaucoup plus ancien que ce qui peut être désigné par les mots que nous avons appris longtemps après que nous sommes nés¹³⁸.

Se référant aux « valeurs de l'espace » dans l'œuvre de Quignard, Chantal Lapeyre-Desmaison a raison de focaliser son analyse sur la représentation de la maison, « ce lieu originel que désirent les personnages et qui est source de multiples convoitises¹³⁹ » et d'y voir une figure de l'esprit humain. Car au fond, c'est une quête spirituelle qui donne sens à ces lieux.

Le temps

¹³⁸ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Paris, Gallimard, 2006, p. 136.

¹³⁹ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine. Un essai sur Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 147.

En ce qui concerne le temps représenté dans les romans sur lesquels je fonde mon analyse, la principale remarque à faire est qu'ils mettent en place une double temporalité : celle définissant l'ordre socio-historique, le « temps-mesure » dont parle Bergson¹⁴⁰, linéaire et irréversible, et celle propre à la pensée mythique, cyclique et non cumulative. Sans ignorer les thèses exposées par Paul Ricœur dans *Temps et récit* concernant les proximités entre les configurations du temps dans le récit historique et dans celui de la fiction, cette distinction me paraît nécessaire dans la mesure où elle permet de relever ce que le type de romans auquel je fais référence a de particulier sous l'aspect de la temporalité. Les situations et les épisodes sur lesquels j'appuie mon analyse ne s'approprient l'attribut « mythique » que de façon partielle ; intégrés à l'ensemble de la narration, ils n'instaurent la temporalité anhistorique que pour l'opposer à l'histoire, c'est-à-dire sans lui conférer une valeur absolue comme dans le cas des récits mythiques. Je souscris ici à la position exprimée par Petr Kyslousek dans l'article « Mythe, roman et temporalité », qui considère que

[l]e temps n'est [...] pas [...] une catégorie monolithique, molaire, résistant à une différenciation interne. Car en fonction de sa configuration, elle participe directement de la définition du genre donné, pouvant aussi bien séparer que relier et intégrer différents genres, tels mythe ou roman¹⁴¹.

¹⁴⁰ *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1934.

¹⁴¹ Petr Kyslousek, « Mythe, roman et temporalité », dans *Sbornik praci filozoficke faculty brnenske university*, 1995, p. 17.

« En est la preuve, continue Kylousek, toute une production romanesque des années 1970, 1980, en France notamment, représentée par les romanciers comme J.-M. G. Le Clézio, Michel Tournier et bien d'autres¹⁴². » C'est justement ce type d'œuvres qui constitue l'objet de mon analyse, et dont il faut justifier l'unité en tant que catégorie romanesque spécifique avant d'aborder la question de l'imaginaire musical. Après avoir identifié les traits qui l'individualisent du point de vue de la représentation de l'espace, il est nécessaire de mettre en évidence aussi les invariants qui régissent dans ces romans la configuration du temps.

C'est dans l'œuvre de Tournier, s'il faut comparer les trois écrivains auxquels mon étude est consacrée, que se manifeste de la façon la plus prégnante la double temporalité qu'on a retenue comme marque distinctive de cette catégorie de romans qui récupèrent des caractéristiques du récit mythique pour les greffer sur la narration littéraire. Et ce, principalement, en raison de l'ancrage très ferme de ses fictions dans le sol de l'histoire, ce qui rend saillante l'opposition entre le régime de l'intemporel et celui des événements historiquement datables. Ainsi que l'explique Arlette Bouloumié, « chaque roman de Michel Tournier se déroule à deux niveaux : le contenu manifeste se situe dans le monde d'aujourd'hui ou un monde historiquement daté, le contenu latent renvoie aux mythes d'origine¹⁴³. »

De l'Orient antique ressuscité à partir de la légende biblique des trois mages à la société française des années 70-80 dans le contexte de l'immigration africaine, l'éventail des périodes historiques dépeintes dans ses romans est bien varié. Entre ces deux bornes, l'action de ses romans se situe, ici dans la France médiévale au temps de

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ *Op. cit.*, p. 17.

Jeanne d'Arc ou à l'époque prérévolutionnaire des navigations au Nouveau Monde, là au XIX^e siècle irlandais avec les départs des colons vers la Californie ou dans l'Allemagne de la Seconde Guerre. Il se trouve toutefois que ce régime temporel soumis au rythme des horloges est doublé dans les romans de Tournier d'un régime antithétique qui instaure une intelligibilité dé耦plée de toute prévisibilité historique. Ce par quoi le romancier introduit cette dialectique dans ses récits, c'est le recours aux mythes (bibliques, littéraires, anthropologiques, d'origine grecque) et aux légendes.

Le fonctionnement de cette dialectique est mis en lumière par Arlette Bouloumié qui lui consacre un chapitre entier de son livre *Michel Tournier : le roman mythologique*. Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, explique-t-elle,

l'aventure de Robinson est datée : elle commence par le naufrage de la Virginie, le 30 septembre 1759 et s'achève vingt-huit ans plus tard, le 19 décembre 1787, après l'arrivée du Whitebird. La psychologie de Robinson est celle d'un homme du XVIII^e siècle parti coloniser le nouveau monde. Mais l'aventure intérieure consignée dans le log-book, le journal intime de Robinson, n'a plus rien à voir avec le récit réaliste de la survie d'un naufragé. Il vit le retour au point zéro de la création : sur cette île déserte, inconnue des cartes maritimes et comme suspendue hors du temps et de l'espace, [...] l'histoire n'a laissé aucune trace¹⁴⁴.

¹⁴⁴ *Idem*.

Deux manières de se rapporter au temps s'opposent donc dans le roman de Tournier. Sur son île, Robinson considère initialement le temps dans la succession de ses divisions afin de mieux maîtriser cette dimension fondamentale de son existence. « Ce qui m'est apparu tout à coup avec une évidence, écrit-il dans son log-book, c'est la nécessité de lutter contre le temps, c'est-à-dire d'emprisonner le temps¹⁴⁵. » Fixés dans le calendrier, inventoriés, les jours ne s'écourent pas sans laisser de trace mémorielle, c'est-à-dire sans préserver la conscience individuelle. « Dans la mesure, continue Robinson, où je vis au jour le jour, je me laisse aller, le temps glisse entre les doigts, je perds mon temps, je me perds. [...] En restaurant mon calendrier, j'ai repris possession de moi-même¹⁴⁶. » À la fin du roman cependant, Robinson, métamorphosé, place son existence sous le signe exclusivement de l'« éternel retour », et reconnaît l'instant comme seule unité de mesure du temps :

Ce qui a le plus changé dans ma vie, c'est l'écoulement du temps, sa vitesse et même son orientation. Jadis chaque journée, chaque heure, chaque minute était *incliné* en quelque sorte vers la journée, l'heure ou la minute suivante [...]. Ainsi le temps passait vite et utilement, d'autant plus vite qu'il était plus utilement employé, et il laissait derrière lui un amas de monuments et de détritrus qui s'appelaient mon histoire. Peut-être cette chronique dans laquelle j'étais embarqué aurait-elle fini après des millénaires de péripéties par « boucler » et par revenir à son origine. [...] Pour moi désormais, le cycle s'est

¹⁴⁵ Michel Tournier, « Vendredi ou les limbes du Pacifique », in *Vendredi ou les limbes du Pacifique, Le Roi des aulnes, Les Météores*, Paris, Gallimard, collection « Biblos », 1989, p. 50.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 50-51.

rétréci au point qu'il se confond avec l'instant. Le mouvement circulaire est devenu si rapide qu'il ne se distingue plus de l'immobilité¹⁴⁷.

Dans *Le Roi des Aulnes*, cette double temporalité est vécue, selon A. Bouloumié, à deux niveaux. Au niveau *individuel*, le roman expose les aventures d'Abel Tiffauges, prisonnier français dans l'Allemagne nazie, son parcours étant donc déterminé par les circonstances historiques de la seconde guerre. Cependant, « l'histoire, si présente dans le livre, s'avère la réactualisation, dans l'Allemagne nazie, du mythe de l'ogre venu du fond des âges¹⁴⁸ ». Les phrases avec lesquelles débute le journal intime de Tiffauges, et qui marquent du reste le début du roman, sont significatives dans ce sens:

Tu es un ogre, me disait parfois Rachel. Un Ogre ? C'est-à-dire un monstre féérique, émergeant de la nuit des temps ? Je crois, oui, à ma nature féérique, je veux dire à cette connivence secrète qui mêle en profondeur mon aventure personnelle au cours des choses, et lui permet de s'incliner dans son sens.

Je crois aussi que je suis issu de la nuit des temps. [...] [M]oi, j'étais là déjà, il y a mille ans, il y a cent mille ans. Quand la terre n'était encore qu'une boule de feu tournoyant dans un ciel d'hélium, l'âme qui la faisait flamber, qui la faisait tourner, c'était la mienne¹⁴⁹.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 186-187.

¹⁴⁸ Arlette Bouloumié, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁹ M. Tournier, « Le Roi des Aulnes », in *Vendredi ou les limbes du Pacifique, Le Roi des Aulnes, Les Météores*, *op. cit.*, p. 221.

Au niveau *collectif*, cette « conception du temps qu'on pourrait appeler archétypale et anhistorique » s'incruste, comme le fait remarquer A. Bouloumié, dans l'analogie de la lutte des Allemands contre l'ennemi russe avec les campagnes militaires menées par les chevaliers teutoniques contre les Slaves. « Parce qu'ils sont vécus comme la répétition des actes des ancêtres fondateurs, explique-t-elle, les événements historiques prennent [...] une signification métahistorique¹⁵⁰. »

Cette imbrication des dimensions historique et mythique du temps se manifeste aussi dans *Les Météores*, roman où les aventures de Paul autour du monde à la recherche de son frère jumeau s'identifient à une quête initiatique dont le point terminus devrait marquer la reconstruction de l'unité gémellaire primordiale. L'espace symbolique où cette unité s'exprime pleinement est le domaine breton des Pierres Sonnantes, lieu d'enfance des deux frères qui comprend aussi l'établissement Sainte-Brigitte destiné aux jeunes handicapés constituant ce que le narrateur appelle une sorte de « conservatoire des racines humaines¹⁵¹ ». La fameuse phrase inaugurale du roman ancre cependant le début des événements dans un moment historique explicite : « Le 25 septembre 1937, un courant de perturbations circulant de Terre-Neuve à la Baltique dirigeait dans le couloir de la Manche des masses d'air océanique doux et humide¹⁵². »

Situés historiquement à l'époque de la naissance et puis de la mort du Christ, les événements relatés dans *Gaspard, Melchior et Balthazar* ne sont pourtant pas sans appartenir conjointement à une sorte d'intemporalité dans la mesure où leur amont est constitué par la légende biblique des rois mages. Une autre légende, celle de

¹⁵⁰ Arlette Bouloumié, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵¹ M. Tournier, « Les Météores », in *Vendredi ou les limbes du Pacifique, Le Roi des Aulnes, Les Météores*, *op. cit.*, p. 662.

¹⁵² *Ibid.*, p. 617.

Barberousse, ancien pirate levantin devenu maître d'Alger, s'intercale dans *La Goutte d'or* entre les épisodes exposant le cheminement du jeune Idriss de l'oasis Tabelbala, espace mythique par excellence, à Paris, ville en pleine transformation après les événements de 1968. Enfin, une autre légende d'origine biblique, celle de Moïse, interfère dans *Éléazar ou la source et le buisson* avec le récit du voyage d'une famille de colons du XIX^e siècle irlandais vers la Californie. Cette dualité temporelle est annoncée dès les premières lignes du roman à travers la proximité guère aléatoire de deux phrases représentant l'une le régime de l'intemporel, l'autre celui du retour au « temps des horloges » : « Une durée indéterminée s'écoula. Puis la cloche lointaine du village d'Athenry égrena une musique argentine et endeuillée, déchiquetée par la brise marine¹⁵³. »

De même que les romans de Tournier, ceux de Le Clézio adoptent, au niveau de l'intrigue, un cadre historique de référence bien déterminé. Très souvent, ce sont les événements ayant marqué l'histoire du XX^e siècle qui constituent la toile de fond des récits. Le contexte antisémite de la Seconde Guerre, les phénomènes de la décolonisation, de la mondialisation, de l'immigration, de l'expansion urbanistique, du conflit des cultures, tels sont quelques-uns seulement des repères qui définissent la chronologie des récits lecléziens. Tout se passe cependant comme si le souci de se rapporter à un présent plus ou moins rigidement circonscrit, immédiatement et objectivement saisissable, n'avait d'autre visée que de mieux mettre en relief l'aspiration des protagonistes à s'évader dans la *durée* comme perception subjective du temps. D'une part, l'on assiste au déploiement d'une succession de faits ayant

¹⁵³ M. Tournier, *Éléazar ou la source et le buisson*, *op. cit.*, p. 11.

comme moteur une causalité externe, d'autre part, à travers la conscience des héros, la linéarité du récit se trouve disloquée, démentie, si bien que le schéma récurrent des romans lecléziens devient réductible, sous l'aspect de la psychologie des personnages principaux, au refus de la dissolution de soi dans la temporalité sociale. Une constatation suggestive de ce point de vue est celle présentée par Michelle Labbé qui, après avoir examiné l'usage des temps verbaux dans les narrations de Le Clézio, aboutit à la conclusion que la concordance des temps est souvent transgressée. Ce procédé équivaut, selon elle, à « afficher la relation entre temps social et temps humain comme discordante¹⁵⁴ ». C'est cette constatation qui l'amène à avancer par la suite que le temps, chez Le Clézio, « au contraire du "roman traditionnel", n'a ni durée, ni chronologie, ni logique, ni limites¹⁵⁵ ». Chez ses héros, observe encore Labbé, l'expérience du temps est intimement liée à leur quête spirituelle qui ne peut être envisagée que dans le dépassement de l'histoire. Il suffirait dans ce sens d'examiner les premières et les dernières phrases de quelques romans pour que la valeur de cette assertion se rende manifeste :

À l'incipit du *Déluge* : « Au commencement, il y eut des nuages... » répondent ces mots ultimes : « De l'autre côté de la barrière de la nuit, maintenant... », indiquant qu'un passage, à l'intérieur du texte, se trouve franchi. *Le Chercheur d'or* commence par « Du plus loin que je me souvienne, j'ai entendu la mer... Je l'entends maintenant, au plus profond de moi... » pour finir, dans une sorte de circularité par : « Il fait nuit à présent, j'entends jusqu'au fond de moi le

¹⁵⁴ Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 116.

¹⁵⁵ *Idem.*

bruit vivant de la mer qui arrive » [...]. Le premier chapitre de *La Guerre* débute par : « La guerre a commencé. Personne ne sait plus où, ni comment, mais c'est ainsi ». Le dernier chapitre ouvre sur les mêmes mots hormis un seul, « monde », qui signale qu'à l'intérieur du livre s'est opéré un retournement : « Le monde a commencé. Personne ne sait où, ni comment, mais c'est ainsi... ». L'interrogation persiste mais porte désormais sur un renouveau. L'une des dernières phrases de *Poisson d'or* indique que la quête a trouvé son objet : « Maintenant, je sais que je suis enfin arrivée au bout de mon voyage »¹⁵⁶.

Si le temps social s'identifie constamment dans les romans de Le Clézio au présent, au rythme qui gouverne dans le monde contemporain la vie des citadins, la tentation de s'y soustraire prend une multitude de formes. Le début du *Procès-verbal* s'inscrit par exemple dans l'intemporalité propre au conte : « Il y avait une petite fois, pendant la canicule, un type qui était assis devant une fenêtre ouverte. C'était un garçon démesuré, un peu voûté, et il s'appelait Adam ; Adam Pollo¹⁵⁷. » Cet incipit contient deux autres marques d'indétermination temporelle : le pseudo-indice « pendant la canicule », insuffisant à lui seul pour fixer avec précision le moment de l'action, et le nom du personnage qui crée une interférence de nature extratextuelle avec le mythe biblique du « premier homme »¹⁵⁸. D'ailleurs, un leitmotiv qui traverse les méditations d'Adam prend la forme de la nostalgie de ce lieu privilégié qu'il

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 111-112.

¹⁵⁷ J.M.G. Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963, p. 11.

¹⁵⁸ Le nom du protagoniste semble d'ailleurs être surdéterminé par l'allusion à la mythologie grecque (A. Pollo).

cherche à retrouver, « la belle maison rêvée, fraîche et blanche, bâtie en plein silence, au centre d'un jardin merveilleux¹⁵⁹ ».

C'est toujours le recours au mythe qui, dans *Le Déluge*, façonne le récit de la quête spirituelle du protagoniste. Le suicide d'une amie, qui lui avait confié son dégoût de la vie, lui inspire la vision d'une possible destruction et résurrection du monde, nourrit son rêve de se reporter d'un bond au début de la création. Ce bond, il le réalise en s'aveuglant volontairement, geste radical et sacrificiel qui marque son rejet du présent.

Ce sont les échos du même mythe du renouveau de l'humanité qui résonnent dans *La Guerre* et dans *Les Géants*, le présent étant représenté ici par l'expansion matérielle de la société moderne, qui impose son rythme aux existences individuelles. C'est cette tension que Le Clézio essaye de traduire sous la forme d'une guerre allégorique entre l'individu et la gigantesque prolifération des configurations urbaines. Cette guerre de proportions planétaires est explicitement liée par l'auteur au thème de la fin d'une civilisation – « Les civilisations du soleil vont finir¹⁶⁰ » – et de la résurrection du monde : « Le monde a commencé. Personne ne sait où, ni comment, mais c'est ainsi, il vient de naître¹⁶¹ » ; « Ceux qui verront la paix ne sont pas encore là, ils n'ont même pas été conçus¹⁶² ». Dans *Les Géants*, c'est « Hyperpolis », allégorie de la mégalopole, de la ville tentaculaire, qu'il s'agit de combattre quitte à anéantir la civilisation : « Il faut brûler Hyperpolis¹⁶³ » ; « Un jour, il n'y aura plus

¹⁵⁹ J.M.G. Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963, p. 309.

¹⁶⁰ J.M.G. Le Clézio, *La Guerre*, Paris, Gallimard, 1970, p. 12.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 284.

¹⁶² *Ibid.*, p. 288.

¹⁶³ J.M.G. Le Clézio, *Les Géants*, Paris, Gallimard, 1973, p. 10.

toutes ces villes mortes avec leurs anneaux silencieux. Les immeubles seront bouillonnants, les souterrains lanceront leurs pulsions de lave sous les pieds, les routes auront la violence des lames de sabre... Cela viendra, et la conscience individuelle éclatera comme une grenade¹⁶⁴. » De toute évidence, l'apocalypse ainsi prophétisée exprime la rêverie d'un nouveau commencement, d'un retour aux sources mythiques de la civilisation. C'est, comme le constate aussi Bruno Thibault, « un rituel *magique* qui marque la purification du monde, la destruction de l'ordre rationnel, et qui annonce le retour de l'esprit à sa véritable nature, c'est-à-dire à la pensée mythique¹⁶⁵ ».

Cette dimension symbolique et non-historique des récits lecléziens est présente aussi dans le roman *Terra Amata* (1966), où elle se greffe sur la figuration du temps social, matérialisé dans ce cas dans la succession d'étapes que suit l'évolution individuelle au sein d'un groupe humain. Il s'agit ici d'une narration qui reconstitue chronologiquement, de la naissance à la mort, les principaux épisodes de la vie de Chancelade, une sorte d'anti-héros, un personnage « sans qualités » dont le parcours ne comporte rien qui vaille d'en faire un récit de vie. Le principe même de la narration biographique traditionnelle où les événements acquièrent une signification à l'intérieur de la série chronologique qu'ils constituent est faussé dans *Terra Amata* ; peu de repères jalonnent l'itinéraire de Chancelade, si bien que son existence devient réductible au bout du compte à quelques seuils universellement humains : la naissance, l'enfance, l'adolescence, la maturité, la vieillesse, la mort. C'est sous l'effet de cette impression sans doute qu'on a pu considérer Chancelade comme « un personnage

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 95.

¹⁶⁵ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, *op. cit.*, p. 24.

mythifié, remplissant un rôle dans le mouvement cyclique de la vie humaine¹⁶⁶ » ou qu'on est parvenu à avancer qu'il ne s'agit pas dans ce roman « de retracer l'évolution psychologique et sociale du protagoniste [...], mais de nous présenter une sorte d'« épopée » de l'histoire de l'homme [...] à travers les épisodes vécus par un personnage¹⁶⁷ ». Ce qui se projette donc dans *Terra Amata*, c'est la même vision mythique sur l'existence qui suspend le temps social au profit d'une perspective métahistorique dont le moteur serait le postulat d'un retour cyclique à l'origine. Le nom inhabituel de Chancelade n'est peut-être pas sans lien de parenté symbolique avec le préhistorique « homme de Chancelade », un mongoloïde de l'époque magdalénienne.

C'est ce même schéma binaire qui caractérise la configuration du temps dans le roman *Le Livre des fuites*. La chaîne des séquences qui se succèdent n'est plus ici celle des paliers chronologiques de l'existence individuelle, mais celle des multiples arrêts effectués par le protagoniste dans son périple autour du monde. C'est un voyage initiatique à l'envers qu'entreprend Hogan, le héros du roman ; son objectif n'est pas, comme dans les récits de voyage classiques, de *découvrir* de nouveaux espaces géographiques et culturels, pour relater rétrospectivement le chemin parcouru entre le début et la fin du voyage ; la précision des indicateurs temporels y est au contraire de moindre importance, si bien que le narrateur peut amorcer le récit de tel épisode de la façon suivante : « C'était en 1912, ou bien en 1967, ou en 1999¹⁶⁸. » La *fuite* de Hogan ne correspond pas tellement à la recherche d'un lieu rêvé – car il ne retient dans

¹⁶⁶ Germaine Brée, *Le Monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 62.

¹⁶⁷ Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde : le roman selon J.M.G. Le Clézio*, Museum Tusculanum Press, 1999, p. 27.

¹⁶⁸ J.M.G. Le Clézio, *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1969, p. 58.

l'image qu'il se fait des villes qu'il traverse que les éléments communs –, elle ne se définit pas sur des coordonnées spatiales, mais elle consiste plutôt en un désir d'évasion hors du temps. De pays en pays et de ville en ville, ce parcours n'est au fond que la répétition d'un seul et même trajet, où l'on devine à l'œuvre l'aspiration des héros lecléziens à identifier dans le déroulement des événements quotidiens des manifestations de l'« éternel retour ».

On identifie le même procédé dans le roman *Voyages de l'autre côté*, où c'est toujours par l'entremise du déplacement dans l'espace, par l'exploration initiatique des recoins du monde habité, que se produit le glissement du temps linéaire de l'histoire événementielle vers une intelligibilité d'ordre mythique du devenir. Un groupe de jeunes amis et leur guide, la mystérieuse Naja Naja, s'ébattent dans différents endroits de la ville et de ses alentours à l'intérieur d'un circuit sans aucune logique apparente. Mais avec chaque épisode relaté, avec chaque *voyage* réalisé, un nouveau seuil est franchi dans le processus d'initiation aux secrets du monde, de sorte que le présent en tant que temps du récit s'ouvre au cycle de l'éternel retour, temps mythique de la création. Il est significatif dans ce sens que le récit des nombreuses séquences qui composent l'histoire proprement dite est encadré par deux courtes sections où le discours emprunte les traits de la légende. « Watasenia », c'est l'évocation du déluge, mais aussi des origines aquatiques de la création :

Il y avait la masse liquide partout, partout. Silencieuse, et lourde, avec cette grande couleur terne qui régnait, qui empêchait de voir. Elle pesait de tout son poids sur les plaques de rochers noirs, elle glissait sur elle-même, s'ouvrant, se

fermant, comme ça, sans arrêt. C'était elle qui donnait la vie, peut-être, qui la fabriquait au fond de ses antres, avec le mouvement régulier et élastique de l'eau salée¹⁶⁹.

« Pachacamac », c'est l'anticipation du règne de la pierre, « le dernier moment de la métamorphose¹⁷⁰ ». Les déambulations des jeunes explorateurs se situeraient donc, ainsi que le remarque aussi Germaine Brée, « dans cette zone magique entre la genèse et la fin du monde¹⁷¹ » ; elles s'inscrivent pour ainsi dire dans une évolution infiniment plus ample, dans une sorte de présent éternel. On pourrait ainsi avancer que la signification profonde des pérégrinations auxquelles s'adonnent les héros lecléziens est celle d'une tentative pour retrouver à travers les mouvements répétitifs réalisés dans l'espace les rythmes mêmes qui régissent secrètement le devenir cyclique de la création.

L'ambivalence fondamentale de la figuration du temps dans les romans de Le Clézio s'exprime suivant un nouveau paradigme à partir de 1980. Si le temps historique est toujours bien circonscrit, que ce soit l'époque contemporaine ou d'autres moments du 20^e ou du 19^e siècle comme cadre chronologique de référence du récit, l'intemporel est associé désormais à l'évocation d'un passé qui s'oppose symboliquement au présent en tant que durée indéterminée de l'état primordial d'une évolution. Concrètement, ce schéma prend la forme de la rencontre discordante entre le présent dominé par l'hyper-rationalisme de l'Occident, indissolublement lié à la

¹⁶⁹ J.M.G. Le Clézio, *Voyages de l'autre côté*, Paris, Gallimard, 1975, p. 15.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 307.

¹⁷¹ Germaine Brée, *op. cit.*, p. 81.

prise en compte de l'écoulement des instants, et un passé « ancestral » ou légendaire. Dans *Désert* et dans *Poisson d'or* cette rencontre est occasionnée par l'incursion dans le monde occidental d'immigrés issus de sociétés traditionnelles. Dans *Le Chercheur d'or*, *Onitsha*, *Étoile errante*, *La Quarantaine*, *Révolutions* et *Ritournelle de la faim*, c'est le passé familial qui devient le terrain où interfèrent le plan de l'histoire et celui de la reconstruction mythico-imaginaire de l'itinéraire biographique de différents ancêtres. Dans *Ourania*, la contrepartie de l'évocation du moment historique précis de l'occupation allemande de la France est le récit de la fondation de la communauté utopique des Camposiens, ainsi que de sa dissolution.

Intimement et explicitement liée chez Tournier et Le Clézio à une intelligibilité d'ordre mythique, l'expérience du temps telle qu'elle s'individualise dans les romans de Quignard comporte une remise en question non moins vigoureuse de l'histoire, mais autrement accomplie. La persistance des figures mythiques n'est évidemment pas à négliger, comme, par exemple, les multiples apparitions en filigrane d'Orphée et d'Eurydice¹⁷². Mais la principale particularité des récits quignardiens en ce qui concerne le rapport au temps, c'est la tendance qui consiste à court-circuiter le continuum des séquences historiques par la réinvention du passé. Que l'action de ses romans se déroule à des époques révolues (la Rome antique, le XVII^e siècle) ou que ses héros soient hantés par leur propre passé, cette antécédence n'est jamais consumée ou figée dans ses romans. Dans les romans de Quignard, le regard tourné vers le passé

¹⁷² Jean-Louis Pautrot s'est livré dans *Pascal Quignard ou le fonds du monde* à un travail minutieux de repérage de toutes les occurrences de ces deux figures mythiques dans l'œuvre du romancier. Ses conclusions sont que chez Quignard « le mythe orphique est constitutif et primordial, polymorphe dans son invariance et que l'on peut trouver ses éléments éclatés « jusque dans les récits qui s'en éloignent le plus » (*op. cit.*, p. 161).

n'est pas celui de l'historien ou du biographe. Au contraire, les faits du passé, loin d'être appréhendés en tant que vestiges, appartiennent à la catégorie du « jadis », c'est-à-dire à une temporalité indéterminée, irréductible aux données historiographiques : « Il y a un indomesticable que je nomme le jadis et que j'oppose au passé comme la lave éruptive s'oppose et dévaste la croûte solide et beaucoup plus récente des vieilles explosions sédimentaires¹⁷³. » Conceptualisé dans ses essais ou figuré dans ses romans, le temps apparaît sous la plume de l'écrivain comme une donnée fondamentalement achronique, tant et si bien que non seulement toute interprétation linéaire du cours des événements s'avère dès le départ fautive, mais le passé même est à réinventer. C'est pourquoi, affirme-t-il, « [r]ien de ce qui est dans l'art n'épouse un ordre chronique¹⁷⁴ », pour formuler ailleurs ce credo littéraire : « Déjouer les conditions du passé, en modifiant un peu les conditions du passé, c'est perturber l'idée même d'avenir¹⁷⁵. » La conception quignardienne du temps a fait l'objet récemment d'un article de Simon Saint-Onge qui tente d'en expliquer les principales articulations :

Qu'il s'agisse de nappes de passé intime ou encore celles qui appartiennent à l'histoire de l'humanité, elles sont toutes sujettes à un investissement qui donne lieu à des cheminements fragmentaires, erratiques et réflexifs, qui se défient de l'ordre du temps et du tribunal de l'histoire. Le fragment

¹⁷³ Pascal Quignard, « Le passé et le jadis », in *Le Monde*, 21 novembre 2002.

¹⁷⁴ Pascal Quignard, « LIII^e traité. Le tribunal du temps », in *Petits traités II. Les langues et la mort*, Paris, Gallimard, 1990, p. 574.

¹⁷⁵ Pascal Quignard, in Loïc Jourdain, *Histoires d'écrivains : Pascal Quignard*, documentaire vidéo produit par La Cinquième, MK2TV, 2000.

quignardien problématise donc les modalités temporelles historiographiques – le passé, le présent et le futur – en brisant la période qu’il met en relief et entraîne par là le surgissement d’une nouveauté incoercible qui n’est pas sans lien avec le passé, mais qui s’en distingue¹⁷⁶.

Si réappropriation et réaménagement du passé il y a, cet aspect essentiel des narrations quignardiennes est indéniablement à mettre en rapport avec cette coordonnée majeure du profil psychologique des protagonistes qui est l’expérience de la perte. Incapables de faire le deuil de la personne ou de l’objet dont ils ont été privés, les héros de Quignard vivent dans le présent et dans le passé à la fois, dans un passé-présent qui donnerait forme en quelque sorte au Jadis théorisé dans ses essais. Ainsi que le montre Chantal Lapeyre-Desmaison en commentant le rôle de la mémoire dans les romans de Quignard, ses récits seraient par essence mélancoliques, « mélancolie liée à la conscience de cette perte et au vide¹⁷⁷ » ; dans ce sens, même si rien n’est retrouvé, le recours à la mémoire constitue le moteur de l’entreprise de réinvention du passé. Cette permanence d’un passé irréductible et fluide s’apparenterait selon Chantal Lapeyre-Desmaison à la temporalité spécifique des mythes :

Le seul recours, c’est d’inventer, de créer, d’écrire ce passé qui, à la lettre, n’existe pas, même s’il se résume à n’être qu’une légende, car on ne peut dire

¹⁷⁶ Simon Saint-Onge, « Le temps contemporain ou le Jadis chez Pascal Quignard », in *Études françaises*, vol. 44, n° 3, 2008, p. 171.

¹⁷⁷ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l’origine*, op. cit. p. 81.

autrement l'impossible à dire. La légende, le mythe sont la seule forme qui puisse être donnée à ce qui n'existe pas, ou plus¹⁷⁸.

Deux schémas de représentation du temps dominent les romans de Quignard. Il y a d'une part cette catégorie de textes où la nostalgie du Jadis est projetée sur le personnage, qui manifeste une inappétence sociale plus ou moins profonde en rapport avec ses contemporains. À travers la psychologie de ce type de personnage spécifique pour la prose quignardienne, une nouvelle dimension du temps s'ouvre, qui ne s'identifie ni au présent ni au passé – l'un étant insoutenable, l'autre inaccessible –, et qui a comme principale détermination la remise en question de tout principe chronologique. D'autre part, la figuration du temps comme entité instable et irréductible s'exprime dans les narrations de Quignard par l'intermédiaire de la fausse reconstitution de la biographie d'une figure historique (inventée ou quasi-méconnue). Il s'agit ici du travail de réinvention du passé qui tient à la fois du domaine de l'histoire et de celui de l'imagination. C'est, comme l'avait montré Chantal Lapeyre-Desmaison, une temporalité apparentée à celle des légendes.

Parmi les romans appartenant à la première catégorie, l'on peut mentionner *Carus*, *Le Salon du Wurtemberg*, *Les Escaliers de Chambord*, *Villa Amalia*. Dans *Carus*, c'est à travers le personnage principal que s'exprime le rejet du présent. Dans les milieux intellectuels parisiens des années 70, le musicien A., en proie à la dépression nerveuse, s'enferme chez soi et, durant trois mois, oppose aux multiples visites de ses amis un mutisme auquel ceux-ci s'efforcent de trouver remède par la

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 82.

conversation. Afin de rendre plus prégnante la portée de cette pétrification de soi face à l'écoulement du temps, l'auteur a édifié l'intrigue sur une suite de notations de journal intime qui enregistrent les événements de chacun des jours presque qui mesurent la durée de la crise neurasthénique. Quant à l'attachement au passé, l'autre versant de ce modèle de figuration du temps, il se reflète dans les différents professions ou loisirs des personnages : ils se passionnent tous pour la musique classique, Wensleydale est marchand d'antiquités, Qoeun collectionne des livres, Recroît enseigne la philologie, Bauge est fasciné par l'Antiquité grecque et latine.

De même que A., le protagoniste de *Carus*, Charles Chenogne, le narrateur du roman *Le Salon du Wurtemberg*, musicien lui aussi, parvenu à la quarantaine, décide de s'installer dans la propriété paternelle de Wurtemberg et d'abandonner la musique au profit du silence. Tournant le dos au présent, il se replie sur son passé et transcrit ses souvenirs qui constituent au fait la substance du roman. Cette même oscillation entre les méandres du présent et les appels du passé est vécue par le héros du roman *Les Escaliers de Chambord*. De même que dans *Carus*, la durée et les moments qui circonscrivent le présent de l'action sont nettement marqués, à ceci près que la convention narrative du journal intime est remplacée par la mention précise des mois durant lesquels se déroule l'action. De mai à mai, Édouard Furfooz, collectionneur et commerçant d'anciens jouets d'enfants, traverse une série de liaisons et d'affections, mais il constate amèrement qu'aucune ne saurait mettre un terme au vide existentiel qu'il ressent. Suite à une révélation, il comprend que son âme est restée prisonnière de son enfance qu'il recherche inconsciemment dans tout ce qu'il entreprend. À l'instar de A. dans *Carus* et de Charles Chenogne dans *Le Salon du Wurtemberg*, Édouard

Furfooz abandonne toutes ses activités pour embrasser la solitude et le silence. Le lieu de sa réclusion volontaire est un appartement situé dans la proximité du jardin du Luxembourg, où il jouait pendant son enfance avec Flora dont le nom contient les initiales des femmes aimées et de la tante qui avait remplacé sa mère absente.

Enfin, dans *Villa Amalia*, la rupture d'avec le présent est marquée par la décision d'Ann Hidden de liquider tout ce qui l'attache à son époux et à sa carrière pour aller habiter sur l'île Ischia dans une villa discrète. Quoique relativement effacé dans ce roman récent de Quignard, l'appel du passé se transmet dans le cas d'Ann Hidden par le truchement de sa passion pour la musique, qui la transporte inconsciemment dans l'enfance, cette période de sa vie ayant été marquée par le départ du père, musicien lui aussi, qui avait abandonné sa famille. Comme dans *Les Escaliers de Chambord*, la persistance du passé est liée au motif de la perte. C'est dans une sorte de retour fantasmatique à l'enfance que l'héroïne est entraînée, à son insu même, lorsqu'elle quitte le foyer conjugal. C'est de cette manière que l'on peut interpréter l'apparition dans sa vie de Georges, un ancien camarade de classe, qui devient son confident, ou encore de la petite Léna, fille du docteur Radnitzky et d'une cantatrice, avec qui elle partage des sentiments fraternels : « Naissait en elles une incroyable énergie dès qu'elles se voyaient. On pouvait presque dire qu'elles s'aimaient. On ne pouvait estimer, de l'une et de l'autre, qui aimait le plus¹⁷⁹. »

Quant à la catégorie des romans qui adoptent le second schéma de configuration du temps, celle-ci regroupe *Les Tablettes de Buis d'Apronemia Avitia*, *Tous les matins du monde*, *La Frontière* et *Terrasse à Rome*. Que l'action se déroule à

¹⁷⁹ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Paris, Gallimard, 2006, p. 180.

l'époque de la décadence romaine (à la fin du IV^e siècle), dans la proximité de Paris sous le règne de Louis XIV, au Portugal vers le milieu du XVII^e siècle ou à Bruges entre 1639 et 1667, l'enjeu des romans n'est jamais d'ordre historique. Il n'y est pas question de ressusciter le passé ou de dresser le tableau d'une époque révolue. Il s'agit plutôt, chez Quignard, de réinventer le passé, les personnages principaux étant toujours en quelque sorte décalés par rapport à leur temps. C'est le même thème de la mémoire, mémoire d'une perte insoluble, qui constitue le moteur du récit, et qui est responsable de l'inaptitude des personnages à agir et à penser en contemporains de ceux qui les entourent. Ainsi, vus à travers le regard de ces personnages, l'époque et ses événements apparaissent-ils comme l'envers en quelque sorte de l'image construite par l'historiographie.

Aprononia Avitia, patricienne vivant pendant les dernières décennies de l'empire romain, aurait rédigé une série de fragments que le narrateur, un historien de la latinité tardive, présente sous la forme d'une sorte d'édition critique. La première partie du roman se veut une mise en contexte historique de la vie d'Aprononia, qui intègre aussi les commentaires du narrateur dont celui suivant lequel, tout au long de ses « tablettes », « on ne trouve pas une remarque qui évoque la fin de l'empire¹⁸⁰ ». Il y a comme un oubli de l'Histoire que l'on constate à la lecture du journal intime d'Aprononia, où elle consigne des scènes de la vie quotidienne, des calculs financiers, ses projets, ses goûts, ses souvenirs, ses rêves, etc. Tout se passe comme si elle vivait dans un présent autre que celui de ses contemporains, un présent reconfiguré par la rémanence du passé. Et l'on comprend au fil des notations que ce passé a été marqué

¹⁸⁰ Pascal Quignard, *Les Tablettes de Buis d'Aprononia Avitia*, Paris, Gallimard, 1984, p. 11.

pour Apronemia par deux pertes : celle d'un amant qui l'a abandonnée et celle de son père.

À l'instar d'Apronemia, Monsieur de Sainte Colombe, le personnage central du roman *Tous les matins du monde*, se tient à l'écart des remous de son époque, incapable de surmonter le traumatisme de la mort de sa femme. Refusant de devenir musicien du roi, il mène une vie d'anachorète, et n'exerce plus son art que pour conserver intacts les sentiments qui l'avaient uni à sa femme disparue et dont le spectre lui revient de temps à autre. Il est donc littéralement hanté par son passé. Se référant aux « revenants » des romans quignardiens, Chantal Lapeyre-Desmaison écrit à juste titre qu'ils « représentent ce qui ne meurt pas et donnent l'image d'un temps arrêté dans la mesure où ils incarnent la coexistence du passé et du présent¹⁸¹ ».

Un autre « revenant » est Monsieur d'Oeiras dans *La Frontière*, lequel, après avoir été tué par son rival Monsieur de Jaume qui convoite sa femme, apparaît en songe à celle-ci pour lui révéler le meurtre. Cette intrusion du passé dans le présent a comme effet sur le plan de la trame narrative d'entraîner le suicide de la veuve de Monsieur d'Oeiras, qui refuse par ce geste radical d'accepter la nouvelle configuration de son existence. Réduite à ses articulations élémentaires, l'intrigue du roman semble se déployer dans une relative autonomie par rapport à son contexte historique qui est celui de l'aristocratie portugaise du dix-septième siècle. Mais l'objectif de Quignard n'est pas, comme on l'a vu, de reconstituer une époque ou des faits historiquement datés ; comme ailleurs, il a comme enjeu dans *La Frontière* de greffer sur une certaine chronologie peu ou prou circonscrite dans les annales des récits qui, en quelque sorte,

¹⁸¹ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine*, op. cit., p. 93.

transcendent ou défient leur époque. C'est dans ce sens que l'on peut interpréter l'interdiction imposée par le roi au comte de Fronteiras sur le domaine duquel se sont déroulés les événements : « Je ne veux pas entendre un mot de votre bouche concernant une histoire qui nous a donné tant de peine¹⁸². » Malgré cette loi du silence, l'histoire connaît une transmission clandestine par l'entremise des *azujelos*, ou carreaux de faïence, réalisés par le comte de Fronteiras, qui la racontent.

De même que dans *Les Tablettes de Buis d'Apronemia Avitia* et partiellement dans *Tous les matins du monde*, Quignard recourt dans *Terrasse à Rome* au procédé de la biographie fictive afin d'ancrer historiquement le récit de vie présenté. On y retrouve le motif de la perte amoureuse qui oppose au déploiement progressif du récit l'évocation non chronologique et discontinue des séquences qui le constituent et qui découlent tous de la cassure initiale. En 1639, le jeune graveur Meaume vit une histoire d'amour avec Nanni, la fille d'un important notable de la ville de Bruges, jusqu'au jour fatal où, surpris par le fiancé de celle-ci, une violente altercation éclate au cours de laquelle Meaume reçoit en plein visage un flacon d'eau-forte qui le défigure. La rupture avec Nanni est inévitable, et il commence une errance de plusieurs années à travers l'Europe, laquelle fait l'objet proprement dit du récit. Cette existence sans feu ni lieu traduit en termes de la perception du temps l'impossibilité de se rapporter à son présent et à son passé comme à une série chronologique d'épisodes. Tout se passe pour Meaume comme si la cassure initiale avait suspendu le temps : « Quand je m'assois devant la planche en cuivre le chagrin m'envahit. Je ne trouve plus le temps de songer à une image ou plutôt de la tenir devant mes yeux pour la

¹⁸² Pascal Quignard, *La Frontière*, Paris, Gallimard, 1993, p. 83-84.

reproduire. Mon œuvre est ailleurs.¹⁸³ » Quelques pages plus loin il explicite son propos : « J'ai gardé en moi la femme que j'ai perdue¹⁸⁴. »

Au bout de cette entreprise de schématisation de la configuration du temps dans les romans de Tournier, Le Clézio et Quignard, l'on retient comme caractéristique commune l'ambivalence de cette représentation. Les trois écrivains créent des univers imaginaires qui, tout en obéissant aux lois temporelles socialement déterminées, conservent une ouverture vers l'intemporalité propre aux mythes, vers le fantasme du retour aux origines de la création ou vers la suspension subjective du temps où le passé l'emporte sur le présent.

L'individu

À côté de l'espace et du temps, le profil socio-psychologique des héros constitue un autre élément de l'imaginaire romanesque dont l'examen permet de circonscrire de manière encore plus rigoureuse le domaine de la pensée mythique du point de vue du rapport qu'entretient le sujet avec les données fondamentales de son existence. À la valeur symbolique des lieux et de la relation au temps comme coordonnées de base d'une vision du monde où la place de l'homme est déterminée par des forces qui échappent à la pensée rationnelle s'ajoute maintenant celle qui est assignée aux rapports sociaux. La question qui se pose est celle du rôle qui revient à l'individu lorsque à celui-ci est associée la tentation d'un positionnement excentrique vis-à-vis de l'univers social dominé par des lois qui imposent le primat de la matière sur l'esprit, de la logique sur un ordre symbolique de la pensée. Quel est, autrement

¹⁸³ Pascal Quignard, *Terrasse à Rome*, Paris, Gallimard, 2000, p. 143.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 154.

dit, le dénominateur commun des figures centrales ou emblématiques qui peuplent les univers romanesques des trois auteurs étudiés ?

D'abord, par la nature même de leur fonction narrative, ces personnages entretiennent avec les autres des relations ayant un caractère exceptionnel. Fortement méfiants à l'égard de leurs semblables, ils sont enclins à les éviter ou bien ils se font exclure du milieu social. Condamnés dans les cas extrêmes à une existence solitaire, ces individus exercent cependant une certaine fascination sur ceux qui reconnaissent dans la condition du marginal un mode de vie alternatif, qualitativement supérieur par la liberté qu'il suppose. Dédaignant les codes de l'existence factice menée par leur communauté, ils se laissent guider dans leur parcours de vie par l'intuition d'une autre intelligibilité du monde, et mettent au centre de leurs préoccupations l'accomplissement de soi comme acte d'accommodation à la dynamique élémentaire de l'univers.

C'est en raison de ce caractère exceptionnel que ce type humain représenté dans les romans de Tournier, Le Clézio et Quignard se situe à mi-chemin entre une grille de lecture qui tenterait de déterminer ce qu'on appelle communément la « psychologie du personnage » et un modèle d'interprétation qui mettrait l'accent sur le potentiel symbolique qu'il recèle. Mais quelles sont au juste les figures qui donnent vie à ce type humain ? Un inventaire exhaustif serait difficile à réaliser, mais l'on peut néanmoins en présenter les principaux constituants.

Dans les romans de Tournier, c'est l'homme dépaysé, arraché à son *socius* d'origine, devant qui s'ouvrent deux voies : celle d'un parcours initiatique comme dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (le naufragé), *Le Roi des Aulnes* (le

prisonnier de guerre) et *Éléazar ou la source et le buisson* (le colon) ou bien celle d'une errance ou d'une série d'actes à la recherche d'une unité spirituelle perdue tel qu'illustré par *Les Météores* (le jumeau voyageant pour retrouver son frère) par *Gilles et Jeanne* (le héros de guerre dont l'idéal a été démoli) et par *La Goutte d'or* (l'immigrant). Quelle que soit la voie dans laquelle s'engagent ces personnages, la figure qui se profile invariablement derrière l'idéal ou la rêverie qui les mue est celle de l'enfant¹⁸⁵. Doit-on encore s'appesantir sur la portée symbolique du regard porté sur l'univers infantile, explicitement lié dans l'imaginaire de Tournier au thème mythique du retour aux racines de l'humanité¹⁸⁶ ?

Si dans les romans de Tournier c'est l'enfance qui, par l'indétermination qui lui est attribuée, acquiert des significations mythiques, chez Le Clézio, ce rôle revient à l'âge de l'adolescence. Les héros emblématiques de ses récits sont des individus dans la phase juvénile de leur vie, des êtres à identité sociale, physique et psychologique diffuse, voués à une existence solitaire, sans passé et sans projets d'avenir. Parmi les commentateurs de son œuvre, Michelle Labbé a très pertinemment montré que, surtout dans les premiers romans, les protagonistes sont difficilement réductibles à la notion traditionnelle de personnage en raison justement de leur faible

¹⁸⁵ Dans le cas de *Robinson* cette projection d'un être socialement indéterminé se concrétise dans l'apparition inopinée de Vendredi et puis de Jeudi. Abel Tiffauges se tourne dans son journal intime vers les années passées en tant qu'écolier au pensionnat Saint-Christophe, manifeste, adulte, une attirance équivoque envers les enfants, et devient pendant la guerre recruteur de jeunes garçons pour une école militaire nazie. Le voyage initiatique de Paul à la recherche de son frère n'a d'autre mobile que l'aspiration à refaire le lien gémellaire brisé à la sortie de l'enfance. Un fantasme autrement projeté sur l'expérience infantile est celui de Gilles que la séparation de Jeanne d'Arc, figure androgynique par excellence, entraîne dans une frénésie sacrificielle alimentée par l'obsession d'imposer à l'enfance le seuil d'une pureté inaltérable. Enfin, l'évolution à Paris du jeune berger saharien Idriss expose celui-ci à un système de signes et de codes qu'il ne parvient pas encore à déchiffrer.

¹⁸⁶ « L'enfant est cet être subversif qui permet à l'adulte, coupé de ses racines par une civilisation mutilante, de retrouver sa communion avec la terre et le ciel » (Arlette Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique*, op. cit., p. 229).

compatibilité avec les exigences de prévisibilité d'un récit : « Le personnage, si l'on peut encore parler de personnage, n'a ni nom, ni âge, ni métier, ni physique, ni caractère... Voilà pour les premiers romans. Pour les derniers, on n'a que des figures floues, qui semblent se décalquer les unes sur les autres¹⁸⁷. » Sa conclusion est que l'enfermement de l'individu dans l'anonymat inscrit son évolution sur des coordonnées mythiques. « Le renoncement à l'identité est l'une des voies vers la quête de l'être¹⁸⁸ », affirme-t-elle, pour affirmer ensuite sa thèse : « Ce que l'œuvre dit du personnage ne constitue pas une psychologie mais s'apparente au mythe, définissant la condition humaine¹⁸⁹ ». Pour Le Clézio donc, l'adolescent représente l'« homme sans qualités » par excellence, un avatar du premier homme comme le suggère aussi le nom du personnage central du *Procès-verbal*.

Dans les romans de Quignard, l'effacement des traits d'individuation et le désengagement social touchent l'homme mûr qui, face à l'angoisse, à la souffrance ou à la déception se réfugie dans la solitude, le silence et l'isolement. Il se produit alors, en tant qu'effet complémentaire de ce repli sur soi, une appropriation de la posture mythique d'Orphée dont Chantal Lapeyre-Desmaison retient comme aspect central l'expérience du regard en arrière. Ce geste significatif présiderait à la cristallisation d'un mythe des origines dans l'œuvre de Quignard¹⁹⁰, qui prend forme, peut-on poursuivre, par le biais de la représentation de l'enfance.

¹⁸⁷ Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, op. cit., p. 106.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 107.

¹⁹⁰ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine*, op. cit., p. 107.

À cette indétermination vers laquelle tendent les héros quignardiens s'opposerait toute la série des sédimentations qui succède à l'enfance, et à laquelle fait référence le romancier dans un entretien accordé à Lapeyre-Desmaison :

Identité sociale, identité sexuelle, identité nationale, il faut que je me fouette pour penser à ces choses-là et je n'y parviens jamais tout à fait.

Comment fonder cela ? [...] Nourrisson, nous crions, nous commençons d'imiter. D'abord nous ne sommes rien. Puis on épouse l'empreinte, la voix, on acquiert la langue, on se domestique à la culture, à la religion, le status s'apprend, on reproduit de mieux en mieux, on se spécialise, on croit être.

L'individu une fois particularisé ne peut plus s'arracher à la société-langue dont il est l'un des membres généalogiques ; c'est lui-même parce qu'il s'y est identifié ; mais il s'y est identifié parce qu'il y a été identifié¹⁹¹.

Être hors de l'histoire, hors de l'espace socialement balisé et du réseau humain qui impose et subit ses conventions, tel semble être le commandement qui assure la cohésion des actions dans lesquelles sont impliqués les protagonistes des récits auxquels j'ai fait référence dans ce chapitre. Cette perspective d'ensemble sur les grandes configurations de l'imaginaire qui s'y déploie permettra, dans les chapitres à suivre, de bien cerner les éléments de l'imaginaire musical, lesquels s'enracinent, eux, de prédilection dans le sol d'un récit modelé par l'émergence d'une pensée mythique.

¹⁹¹ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, p. 151.

Chapitre 4

La musique de l'espace

« La musique donne l'idée de l'espace »

(Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*)

La représentation romanesque de la musique en tant que *message* ou contenu sensible, comme je l'ai avancé ci-dessus, ne peut se réaliser que par le recours aux éléments intrinsèques à l'univers fictionnel des œuvres : l'espace, le temps, le personnage. La signification attribuée par le narrateur à telle ou telle manifestation rythmique du monde sonore est, pour ainsi dire, projetée sur l'un de ces trois éléments énumérés, lesquels en subissent l'effet. Autant dire que le signifié musical n'a de présence que métaphorique. S'il se laisse qualifier (la musique peut être « belle », « extraordinaire », « divine » ou, au contraire, « horrible », « insupportable »), il se dérobe systématiquement à toute tentative de le nommer.

Commençons par la représentation de l'espace, considéré évidemment du point de vue du personnage sur lequel agit la musique. Il n'est pas nécessaire, cela s'entend, que celui-ci soit le personnage principal d'un récit ni le narrateur des actions

auxquelles il participe. Il faut préciser également que ce sont les fragments descriptifs qui présentent le maximum d'intérêt, notamment les éléments qui relèvent de ce que Jean-Michel Adam nomme *l'opération d'aspectualisation*¹⁹². C'est au cours de cette opération que s'individualisent les différents aspects de l'objet décrit, en l'occurrence ceux qui reflètent les sensations éveillées par la musique chez le sujet qui en est affecté. L'un de ces aspects est justement l'espace avec ses multiples composantes.

La question qu'il faut poser dès l'abord est la suivante : de quelle façon le rapport du sujet au lieu qu'il habite, ainsi que sa perception des éléments spatiaux qui l'entourent peuvent-ils être modifiés par les cadences qui s'adressent à ses oreilles ? Peut-on, autrement dit, systématiser les différentes manières dont, par le biais de la figuration de l'espace, est illustré l'effet de la musique sur celui qui l'écoute ? Sans doute faudra-t-il avant de répondre à cette question considérer les critères en fonction desquels se réaliserait la classification des représentations spatiales engendrées sous l'effet des rythmes sonores. Or, le critère déterminant ne peut être autre que le type de rapport que le sujet entretient avec l'espace qu'il occupe. Lorsque ce rapport est connoté positivement, la musique vient révéler l'harmonie, l'intime union non seulement entre le sujet et l'espace, mais aussi entre les composantes de ce dernier. On reconnaît comme emblème de cette première catégorie d'investissement musical de l'espace l'image du monde comme un tout organique. Connoté négativement, ce rapport se définit sur les coordonnées de la dysharmonie, de l'incompatibilité entre le sujet et son environnement. Par l'intermédiaire de la musique, laquelle agit au niveau le plus profond du moi, cet environnement se trouve alors métamorphosé ou remplacé

¹⁹² *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992.

mentalement par d'autres espaces. Ceux-ci représentent des contrées rêvées ou imaginaires, qui ne sont pas sans rappeler le « là-bas » baudelairien du poème « Invitation au voyage » ; très souvent ils se confondent avec les lieux habités par l'homme « primitif » ou par les communautés traditionnelles. Tous ces espaces vers lesquels tend le sujet, mais qui lui sont (temporairement) inaccessibles, ne diffèrent pas de ceux décrits dans la première catégorie, aisément assimilables à l'archétype du « paradis originaire ». Seule distingue les deux types de représentations de l'espace la posture du sujet : dans le premier cas il entretient avec son milieu un rapport fusionnel, dans le second il ne fait que le convoiter, ce qui entraîne chez lui des rêves d'évasion d'un environnement auquel il ne se sent pas appartenir. Là, c'est le pouvoir d'unir l'homme à l'univers qui l'entoure qu'on attribue à la musique, ici celui de transfigurer l'espace, de lui en substituer un autre.

Deux paradigmes semblent donc s'individualiser : celui de *l'harmonie révélée* et celui de *l'harmonie rêvée* (imaginée ou à retrouver). Dans tous ces cas, la musique apparaît donc explicitement liée à la figuration d'un espace mythique, à la sphère des rêveries fondamentales. Tel est d'ailleurs le sens de la formule « approche anthropologique du texte musico-littéraire » employée dans le chapitre « Le destinataire comme réceptacle de l'imaginaire musical ».

Le paradigme de l'harmonie révélée

La culture occidentale tient pour emblématiques de ce paradigme quelques figures mythiques. Amphion, fils de Zeus et de la nymphe Antiope, est abandonné avec son frère Zéthos sur le mont Cithéron, où ils sont recueillis par des bergers.

Suivant les conseils d'Hermès (ou Apollon, selon les sources) qui lui offre une lyre dorée, Amphion apprend à jouer et à chanter, la beauté de sa musique pouvant déplacer les pierres. Parvenus à l'âge de la maturité, les deux frères retournent à Thèbes et tuent Lycos, le roi sur l'ordre de qui ils ont été condamnés après leur naissance à la disparition. En se servant du pouvoir de son chant, Amphion, aidé par son frère, bâtit par la suite les remparts de Thèbes.

Des puissances similaires sont attribuées dans la mythologie grecque à Apollon qui, par le son de sa lyre, contribue à dresser les murailles de la ville de Troie. Sa réputation est également de charmer par son chant les bêtes sauvages. Pour Platon (*Cratyle*), Apollon préside aussi aux révolutions des sphères célestes dont le mouvement simultané est associé par le philosophe aux consonances que suppose l'art musical.

Un autre personnage mythologique que l'on doit mentionner est Pan, divinité de la nature et protecteur des bergers, mais aussi créateur du *syrinx* (flûte de Pan). C'est un épisode des *Métamorphoses* d'Ovide qui justifie son évocation comme figure symbolique du paradigme de l'harmonie révélée : amoureux de la nymphe Syrinx qui se transforme en roseau pour échapper à son désir, Pan reconnaît dans le son plaintif émis au souffle du vent par la roselière l'expression de son profond regret ; c'est sous le charme de ces accents que l'idée lui vient de couper quelques roseaux de dimensions inégales pour confectionner le syrinx. On n'oublie pas non plus Arion, musicien grec légendaire, qui, selon Hérodote (*Histoires*), tombe en pleine mer entre les mains d'un groupe de voleurs. Dans l'intention de s'emparer de ses gains, ceux-ci envisagent de le jeter par-dessus bord, mais Arion obtient la grâce de chanter une

dernière fois : au son de sa lyre et de sa voix, un dauphin accourt pour le sauver. Les représentations mythologiques d'Orphée, enfin, évoquent sa capacité à entraîner par son chant les animaux et à animer arbres et rochers¹⁹³.

Quoique ce ne soit pas un objectif de cette thèse d'identifier chez les auteurs étudiés les références mythologiques, il n'est pas inutile de préciser que certains de leurs romans font écho à l'une ou à l'autre des figures énumérées. Ainsi associe-t-on aisément à Pan le bouc baptisé Andoar par Vendredi dans le roman de Tournier. Le clin d'œil du narrateur est évident lorsqu'il décrit son « mufle noir que tordait un rire de *faune*¹⁹⁴ » ou bien quand, devant le cadavre d'Andoar, Vendredi s'exclame : « Le grand bouc est mort¹⁹⁵. » Cette phrase renvoie de toute évidence au cri mystérieux (« Le grand Pan est mort ») qui, tel que rapporté par Plutarque¹⁹⁶, s'est fait entendre sur la mer Égée annonçant, selon des interprétations ultérieures, la fin du paganisme. Un autre indice significatif s'avère être la fabrication par Vendredi de la « harpe éolienne », objet formé de l'alliage du crâne, des boyaux du bouc et de deux plumes de vautour. Tel le syrinx de Pan, cet objet utilise donc pour résonner le souffle d'air, mais, qui plus est, il émet « un son flûté, grêle et plaintif¹⁹⁷ » ; on aura certainement compris que l'emploi de ces trois adjectifs comporte une signification dont la portée dépasse les limites du récit proprement dit qui sous-tend le roman de Tournier¹⁹⁸. Mais

¹⁹³ Dans les cultures orientales et amérindiennes, on pense surtout au chaman comme emblème de la communication qui se réalise avec le concours de la musique entre l'homme et les esprits de la nature.

¹⁹⁴ Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, *op. cit.*, p. 168. Les italiques m'appartiennent.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 171.

¹⁹⁶ *Sur la disparition des oracles*.

¹⁹⁷ Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, *op. cit.*, p. 178.

¹⁹⁸ Le récit de Pan semble avoir inspiré aussi un épisode du roman *Désert* de Le Clézio, où le jeune berger muet le Hartani communique à Lalla son amour à l'aide d'une flûte improvisée : « “Que fais-tu avec ce couteau ?” demande Lalla. Comme elle est fatiguée par tout le chemin qu'elle a fait, elle s'assoit sur un rocher. Lui, reste debout devant elle, en équilibre sur une jambe. Puis tout à coup, il

c'est surtout le mot « élémentaire » utilisé par le narrateur pour qualifier la musique de la harpe éolienne qui invite à mettre en évidence le rapport qu'elle entretient aux éléments de l'espace naturel et cosmique. Le passage en question mérite d'être cité dans son ampleur étant donné la richesse des détails qui décrivent les sonorités attirant Robinson et Vendredi, par une nuit orageuse, vers l'arbre où se trouve accrochée la harpe éolienne :

Bien avant d'arriver en vue de l'arbre, Robinson crut entendre un concert céleste où se mêlaient des flûtes et des violons. Ce n'était pas une mélodie dont les notes successives entraînent le cœur dans leur ronde et lui impriment l'élan qui est en elle. C'était une note unique – mais riche d'harmoniques infinis – qui refermaient sur l'âme une emprise définitive, un accord formé de composantes innombrables [...]. Le vent redoublait de violence quand les deux compagnons parvinrent à proximité de l'arbre chantant. [...] Sous la lumière changeante de la lune, les deux ailes de vautour s'ouvraient et se refermaient spasmodiquement de part et d'autre du massacre et lui prêtaient une vie fantastique, accordée à la tempête. Et il y avait surtout ce brame puissant et

bondit en arrière, il se met à courir à travers la colline caillouteuse. Quelques instants plus tard il ramène une poignée de roseaux qu'il a coupés dans les marécages. [...] "C'est beau", dit Lalla. "C'est pour jouer de la musique ?" [...] Quand elle dit "musique", le Hartani saute sur place, en écartant ses longs bras, comme s'il allait danser. Il siffle entre ses doigts, si fort que les chèvres et le bouc tressaillent, sur la pente de la colline. Puis il prend quelques roseaux coupés, il les assemble dans ses mains. Il souffle dedans, et cela fait une drôle de musique un peu rauque, comme le cri des engoulevants dans la nuit, une musique un peu triste, comme le chant des bergers chleuhs. Le Hartani joue un moment, sans reprendre son souffle. Ensuite, il tend les roseaux à Lalla, et elle joue à son tour [...]. Ils s'amusent comme cela à souffler à tour de rôle dans les tubes de roseau de longueurs différentes, et la musique triste semble sortir du paysage blanc de lumière, des trous des grottes souterraines, du ciel même où bouge le vent lent » (J.M.G. Le Clézio, *Désert, op. cit.*, p. 102-103). Il n'est pas nécessaire de s'attarder sur tous les myèmes que renferme ce fragment, mais on doit attirer l'attention sur la dernière phrase, où la description des sons produits par la flûte se réalise par la mise en place d'une relation investissant métaphoriquement l'espace.

mélodieux, musique véritablement *élémentaire*, inhumaine, qui était à la fois la voix ténébreuse de la terre, l'harmonie des sphères célestes et la plainte rauque du grand bouc sacrifié. Serrés l'un contre l'autre à l'abri d'une roche en surplomb, Robinson et Vendredi perdirent bientôt conscience d'eux-mêmes dans la grandeur du mystère où communiaient les éléments bruts. La terre, l'arbre et le vent célébraient à l'unisson l'apothéose nocturne d'Andoar¹⁹⁹.

S'individualisent nettement dans cet extrait les deux composantes propres à l'imaginaire musical considéré sous l'angle du paradigme de l'harmonie révélée : d'un côté la chaîne des vocables désignant les éléments naturels et cosmiques (le vent, l'arbre, la lune, la tempête, la terre, la sphère céleste), de l'autre côté la série lexicale constituée autour du signifié « harmonie » (« un concert », « se mêlaient », « une note unique », « un accord », « une vie [...] accordée à la tempête », « à la fois », « communiaient », « à l'unisson »). On remarque aussi que les constructions nominales « concert céleste » et « arbre chantant » expriment de façon synthétique la rencontre de ces deux groupes de signifiés. Mais c'est surtout l'adjectif « élémentaire », mis en italiques par Tournier, qui rend explicite la signification de cette musique en tant qu'harmonie sonore des matières cosmiques.

Dans les romans de Le Clézio, c'est la figure du chaman qui, le plus souvent, symbolise le secret aménagement musical de l'univers. On peut évoquer, à titre d'exemple, l'épisode narré dans *Onitsha* (1991) du légendaire périple d'Arsinoë l'Égyptienne et de son peuple, les Meroë, à la recherche de l'emplacement où ils

¹⁹⁹ Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, op. cit., p. 179.

auraient fondé leur cité. Le prêtre Geberatu a la mission de guider la caravane à l'aide des signes que lui envoie la divinité :

Chaque jour, le fleuve semble plus grand, les rives plus chargées d'arbres. Arsinoë assise sous le dais de feuilles regarde ces terres nouvelles [...]. Parfois de grandes îles plates apparaissent, à fleur d'eau, semblables à des radeaux elles aussi : « Il faut descendre encore », dit Geberatu. Au crépuscule, les hommes de Meroë s'arrêtent sur les plages pour implorer les dieux [...]. Sur les braseros, Geberatu fait brûler de l'encens et lit l'avenir dans les volutes de fumée. Accompagné de musiciens Noubas qui jouent du tambour, il psalmodie et fait tourner sa tête en entrechoquant ses colliers de cauris. Ses yeux se révulsent, son corps forme un arc sur la terre. Alors il parle au dieu du ciel, aux nuages, à la pluie, aux étoiles. Quand le feu a consumé l'encens, Geberatu prend la suie et marque son front, ses paupières, son nombril, ses orteils²⁰⁰.

Deux séries de références spatiales révèlent leurs correspondances ésotériques à l'intérieur de cet extrait : l'une regroupe les formes de l'environnement immédiat (le fleuve, les plages, les arbres, les îles), l'autre circonscrit le firmament (le ciel, les nuages, les étoiles). De façon significative, la fonction assignée à la musique dans ce tableau est de donner accès aux signes révélant ces correspondances, d'aider, en l'occurrence, à identifier le lieu que doivent occuper les Meroë pour préserver l'équilibre cosmique. On note également la présence du corps qui, de même que dans

²⁰⁰ J.M.G. Le Clézio, *Onitsha*, Paris, Gallimard, 1991, p. 165-166.

l'exemple précédent (le crâne du bouc), enregistre et rend perceptibles les résonances universelles. Les vibrations du corps de Geberatu sont celles, au fond, de la matière même, dont les composantes ultimes se trouvent ici convoquées : le feu qui brûle l'encens, le vent emportant les volutes de fumée, l'eau de la pluie, la terre sur laquelle se débat le corps du prêtre.

Chez Pascal Quignard, le paradigme de l'harmonie révélée prend généralement la forme d'un scénario où le lecteur est invité à identifier les mythèmes propres à l'histoire d'Orphée. Le destin de ses personnages est profondément marqué par l'expérience de la perte et la difficulté de faire le deuil de cette perte. Sous l'angle de leur rapport à l'espace, l'image récurrente associée à leur existence est celle de la traversée. Les commentateurs de l'œuvre quignardienne n'ont du reste pas manqué de relever « la multiplication des fleuves et des rivières²⁰¹ ». C'est l'*incipit* du roman *Tous les matins du monde* qui compose le tableau reflétant le plus explicitement les constituants du mythe :

Au printemps de 1650, Madame de Sainte Colombe mourut. [...] Monsieur de Sainte Colombe ne se consola pas de la mort de son épouse. Il l'aimait. C'est à cette occasion qu'il composa le Tombeau des Regrets.

²⁰¹ Claude Coste, « La frontière d'Orphée », dans Claude Coste, *Les Malheurs d'Orphée. Littérature et musique au XX^e siècle*, Paris, Éditions L'Improviste, 2003, p. 152. « L'Escaut ou la Tamise pour Édouard Furfooz, le Tibre pour Apronena Avitia, la Loire pour les héros de *L'Occupation américaine* ou pour Charles Chenogne, dessinent une géographie affective et symbolique. Parmi tous les fleuves d'Europe, c'est la Seine qui revient avec le plus d'instance » (*idem*).

Il vivait [...] dans une maison qui avait un jardin qui donnait sur la Bièvre. Le jardin était étroit et clos jusqu'à la rivière. Il y avait des saules sur la rive et une barque [...]²⁰².

Il est aisé de reconnaître dans cet extrait les myèmes les plus importants associés au mythe d'Orphée : la perte d'Eurydice, le recours à la musique, le Styx, la barque de Charon. Quant à la signification conférée à la musique par Sainte Colombe, il s'impose de souligner la contiguïté qu'il postule entre l'environnement immédiat de sa propriété et le repli sur la viole. Aussi refuse-t-il l'invitation du messager du roi à aller jouer à Versailles en motivant qu'il est incapable d'exiler sa musique de la cabane où il compose depuis toujours : « Monsieur, [...] j'ai confié ma vie à des planches de bois grises qui sont dans un mûrier ; aux sons des sept cordes d'une viole [...]. Ma cour, ce sont les saules qui sont là, l'eau qui court, les chevesnes, les goujons et les fleurs du sureau²⁰³. » De même qu'Orphée, Sainte Colombe établit par le biais de la musique une impénétrable complicité avec l'espace naturel et ses occupants. Dans cet exemple, comme dans les précédents, l'eurythmie révèle son essence *élémentaire*, les références au monde végétal, organique et aquatique s'opposant distinctement à la sphère du social (la Cour), à l'inanité, par conséquent, d'une musique factice.

Mais il n'est pas nécessaire qu'il y ait un renvoi manifeste à l'une des figures emblématiques du paradigme de l'harmonie révélée pour qu'un fragment descriptif lui soit associé. Le plus souvent d'ailleurs l'investissement musical de l'espace se produit sans que le lecteur soit invité, explicitement ou allusivement, à saisir des références à

²⁰² Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, op. cit., p. 7.

²⁰³ *Ibid.*, p. 18.

une posture mythique en particulier. Les exemples littéraires abondent, ce modèle de représentation de la musique qui transfère ses attributs sur le monde environnant étant du reste le plus pratiqué. Il est utile, afin de fixer définitivement les traits caractéristiques de ce paradigme, de présenter et d'analyser quelques autres extraits.

L'une des séquences où le narrateur du roman *Éléazar ou la source et le buisson* fait intervenir la musique relate la fin d'un bal organisé par la communauté protestante de Galway pour célébrer la Saint-Patrick. Lorsque la foule s'apprête à refluer, Esther, fille cadette de la famille Killeen, se dirige vers le milieu de l'estrade, tenant dans ses bras une harpe celtique :

Personne dans tout le comté ne chantait d'une voix plus pure en s'accompagnant à la harpe celtique. [...] Bientôt ce fut [...] la voix de l'Irlande que chacun entendit monter dans le silence religieux, lorsque Esther préluda par une suite d'accords limpides et argentins. C'était la chanson des ruisseaux, des fontaines et des sources qui donnent sa vie à la terre irlandaise²⁰⁴.

Dans cet extrait, c'est la dernière phrase qui est à considérer du point de vue de la signification attribuée à la musique ; l'information qu'elle apporte, un complément au fond aux précisions livrées par les épithètes « limpides » et « argentins », souligne la consubstantialité des accords musicaux avec l'essence même d'un lieu (la terre d'Irlande), identifiée par le narrateur à l'élément aquatique.

²⁰⁴ Michel Tournier, *Éléazar ou la source et le buisson*, op. cit., p. 29-30.

Un autre exemple que l'on emprunte à l'œuvre de Tournier pour illustrer le mécanisme de traduction spatiale du message musical du point de vue du paradigme de l'harmonie révélée présente une caractéristique que l'on retrouve dans plusieurs de ses romans. Il s'agit de la coïncidence entre une réalité abstraite et un fait perceptible de manière sensorielle ou une série de faits relevant de l'expérience vécue des personnages. Tel est le cas, par exemple, des prédictions faites dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* par le capitaine de la Virginie, qui résument les événements dont Robinson sera le héros. Pour expliquer cette contiguïté propre aux narrations de Michel Tournier, Anthony Purdy prête à ses romans l'intention de s'approprier la structure du mythe que Lévi-Strauss réduit à deux grilles constitutives : l'une sensible, l'autre intelligible²⁰⁵. « De telles grilles, écrit-il, qui sont l'âme de l'anthropologie structurale, abondent dans les romans de Tournier, où elles servent à l'élaboration des structures signifiantes à partir de l'expérience vécue des personnages²⁰⁶. » Rappelons, avant d'introduire l'extrait annoncé, que pour Lévi-Strauss la musique, la fugue en particulier, a hérité de la structure du mythe, c'est-à-dire, pourrait-on ajouter, de sa dimension abstraite. Or, voici comment, par le biais de la perception de Tiffauges, la musique se voit restituer sa dimension sensible :

²⁰⁵ « Un mythe propose une grille, définissable seulement par ses règles de construction. Pour les participants à la culture dont relève le mythe, cette grille confère un sens, non au mythe lui-même, mais à tout le reste : c'est-à-dire aux images du monde, de la société et de son histoire dont les membres du groupe ont plus ou moins clairement conscience, ainsi que des interrogations que leur lancent ces divers objets. En général, ces données éparses échouent à se rejoindre, et le plus souvent elles se heurtent. La matrice d'intelligibilité fournie par le mythe permet de les articuler en un tout cohérent » (Claude Lévi-Strauss, préface aux *Six leçons sur le son et le sens*, de Roman Jakobson, Paris, Minuit, 1976, p. 16).

²⁰⁶ Anthony Purdy, « L'illusion thématique », dans *Strumenti critici*, n° 2, mai 1989, p. 286.

L'été dernier, je dormais, fenêtre grande ouverte. En m'éveillant je branche la radio pour bercer de musique les premières minutes de la journée. Et la musique monte, en effet, pétillante, vive, fraîche, endiablée. Puis je suis distrait par un vaste raffut qui éclate sur le toit au-dessus de ma tête. Des oiseaux, de taille sans doute respectable, se battent et s'insultent avec passion. Le bruit augmente, et je devine les adversaires aux prises glissant sur la tôle en pente. Finalement, un paquet de plumes hérissées rebondit sur le bord de ma fenêtre et choit dans la pièce. Deux pies effarées se séparent et d'un commun élan reprennent par la fenêtre le chemin de la liberté. À ce moment les derniers accords de la musique s'éteignent et la speakerine annonce : « Vous venez d'entendre l'ouverture de *La Pie voleuse* de Rossini »²⁰⁷.

Tout se passe dans ce passage comme si les adjectifs « pétillante », « vive », « fraîche » et « endiablée » s'avéraient incapables de traduire dans son intégralité la signification du fragment musical radiophonique ; de ce fait, le recours à des notations visuelles s'impose comme modalité de rendre accessible au lecteur la plénitude du produit sonore livré par l'orchestre. Mais ces notations ne font, au bout du compte, qu'établir un cadre spatial dans lequel *prennent vie* les formes musicales : « fenêtre grande ouverte », « sur le toit au-dessus de ma tête », « sur la tôle en pente », « sur le bord de ma fenêtre », « dans la pièce ». De toute évidence, aucune des figures qui incarnent le paradigme de l'harmonie révélée n'est présente dans ce passage, mais il n'en reste pas moins que la coïncidence entre les deux faits sollicitant l'attention de

²⁰⁷ Michel Tournier, *Le Roi des aulnes*, op. cit., p. 284-285.

Tiffauges appartient à cette catégorie de représentation littéraire de la musique qui suppose la capacité d'animer la nature par la force ensorcelante des sons.

Enfin, le roman *Les Météores* fournit un exemple particulièrement significatif en ce qui concerne ce type de figuration de la musique. Il s'agit de l'épisode où Paul, l'un des deux jumeaux qui se sont perdus la trace, se trouve à Venise à la recherche de son frère. Sur la place de Saint-Marc, trois orchestres, dans trois cafés distincts, jouent *Les Saisons* de Vivaldi. À un moment donné, sans aucune préméditation, les orchestres se synchronisent parfaitement, tout l'espace semblant participer à ce concert. C'est Paul alors qui prend les fils de la narration :

Je trouve remarquable que l'œuvre la plus célèbre du compositeur vénitien le plus célèbre illustre les quatre saisons. Car il y a sans doute peu d'endroits au monde où les saisons soient moins marquées qu'à Venise. Le climat n'est jamais ici ni torride, ni glacé, mais surtout l'absence de végétation et d'animaux nous prive de tout point de repère naturel. Il n'est point ici de primevères, de coucous, de blés mûrs, ni de feuilles mortes. Mais n'est-ce pas justement pour compenser l'absence de saisons réelles en sa ville que Vivaldi lui a donné des saisons musicales [...] ? La boucle est bouclée. Par quel miracle la synchronisation des trois orchestres s'est-elle réalisée à cet instant précis ? Ils jouent de concert tout à coup, et c'est l'Été, le bel et fécond été baroque, débordant et riant comme une corne d'abondance triomphalement portée par un cortège d'angelots et de silènes. De concert vraiment ? Pas absolument peut-être, car alors je n'entendrais que le plus proche, le Florian, or

je perçois aussi, c'est indéniable, le Lavena et le Quadri, et donc il doit y avoir entre eux un infime décalage, juste ce qu'il faut pour produire un très discret effet d'écho qui donne de l'épaisseur, de la profondeur à la musique. Grâce à cette stéréophonie d'un genre particulier, c'est de toute la place Saint-Marc elle-même, des dalles, des arcades, des hautes fenêtres, de la tour de l'Horloge, du campanile bêtement viril, de la quintuple et féminine rondeur de la basilique que paraît émaner la musique²⁰⁸.

Ce qui se réalise dans cet extrait, c'est la métamorphose de la ville – privée du cycle naturel des saisons et entièrement accaparée, de surcroît, par la civilisation – en un lieu qui, tout à coup, se met à vibrer tel un organisme vivant. Une ville latente se fait pressentir lorsque les trois orchestres se synchronisent, une ville dont les formes se mettent en résonance avec les rythmes de la musique, laquelle réinstaure l'harmonie naturelle. D'emblée, toute la place Saint-Marc s'anime, les « dalles », les « arcades », les « hautes fenêtres », la « tour de l'Horloge », le « campanile bêtement viril », la « quintuple et féminine rondeur de la basilique » (on remarque surtout les métaphores corporelles employées pour dépeindre les deux dernières composantes). Mais cette énumération n'a pas pour unique objectif de créer l'impression de mouvement, d'imprévisible effervescence de la matière inerte ; elle se construit aussi, subrepticement, dans une relation de contiguïté avec les éléments absents du paysage mentionnés dans la série qui la précède : les « primevères », les « coucous », les « blés mûrs », les « feuilles mortes ». Tout se passe donc comme si, éveillée par les

²⁰⁸ Michel Tournier, *Les Météores*, *op. cit.*, p. 967-976.

trois orchestres jouant à l'unisson, cette Venise absente, hallucinée, se substituait à la ville réelle.

D'innombrables exemples de mise en discours de la musique sous le signe de la contiguïté avec l'espace peuplent l'œuvre romanesque de Le Clézio. Souvent, ces descriptions se déploient sur une surface textuelle assez restreinte, mais leur mécanisme est le même que celui illustré par les exemples antérieurs. Dans *La Quarantaine*, le narrateur associe le gémissement d'une mère qui vient de perdre son enfant à une mélodie d'une intensité telle qu'elle emplit tout l'espace : « [I]l ne resta plus que la plainte de la mère, cette chanson qui semblait sourdre de partout à la fois²⁰⁹. » Musique et espace ne font plus qu'un, de même que dans ce dernier exemple emprunté à l'œuvre de Le Clézio, où Fintan, le protagoniste du roman *Onitsha*, se laisse saisir par les sons de la sanza, instrument de percussion originaire de l'Afrique centrale : « Fintan entendait la musique douce de la sanza, qui se mêlait aux crissements des insectes. Ça ressemblait à une musique pour appeler la pluie²¹⁰. » Là encore, une correspondance s'établit entre l'harmonie sonore et les manifestations du monde naturel – ici les insectes, là les pies. L'évocation de la croyance ancestrale qui attribue aux incantations le pouvoir d'influer sur les phénomènes célestes vient renforcer la signification conférée à la musique par l'imaginaire du narrateur.

Enfin, quoique moins souvent mise en relation chez Quignard avec la représentation de l'espace, la description de l'acte musical sous le signe de l'unité avec les formes naturelles et cosmiques n'est pas absente de ses romans. Dans l'exemple suivant, la narratrice évoque l'exultation de la petite Lena lorsqu'elle entend

²⁰⁹ J.M.G. Le Clézio, *La Quarantaine*, op. cit., p. 341.

²¹⁰ J.M.G. Le Clézio, *Onitsha*, op. cit., p. 180.

jouer du piano et son initiation à la musique de la nature au fil des jours et des saisons :

Une espèce de ferveur, presque de folie, la reprenait à chaque fois, dès qu'Ann rejouait pour elle de nouveau au piano les vieux chants d'enfance de Bretagne, des cantiques catholiques, des airs de Roumanie.

Puis, villa Amalia, sur l'île, sur la terrasse, elle fit écouter à Lena le printemps, le bruit des premiers feuillages, le son des oiseaux fêtant le soleil, le vent la nuit, les voix lointaines parfois, le ressac sourd au-dessous de la falaise.

Il fallut d'abord accoutumer l'oreille de l'enfant à la signification de ce qui était entendu.

Puis, plus lentement, avec des mots, elle lui apprenait à orchestrer dans l'espace la symphonie d'abord incompréhensible du temps²¹¹.

C'est, de toute évidence, le dernier paragraphe qui constitue le centre d'intérêt de cet extrait, car il allie dans une formule métaphorique ce qui, dans les deux premières phrases, se présente sous la forme d'une juxtaposition : l'une construite autour de l'objet « musique », l'autre glosant sur les manifestations sonores de la nature. Un processus de condensation se produit au niveau de la phrase finale où les rythmes naturels – le cycle des saisons, la succession jour/nuit et des moments de la journée – sont représentés sous la forme d'une symphonie de l'espace. Du point de vue d'Ann,

²¹¹ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, *op. cit.*, p. 178.

les proximités de la villa représentent avant tout une réalité sonore qu'il faut apprendre à déchiffrer pour qu'elle apparaisse comme un tout structuré musicalement.

Pour conclure sur les éléments qui définissent ce qu'on a appelé le paradigme de l'harmonie révélée, qui désigne l'une des modalités fondamentales de figuration de la musique en tant que signifié d'un signifiant présent dans le texte (instrument musical ou source sonore), soulignons une fois de plus l'intervention qu'il suppose de la référence à un élément spatial. Autant dire qu'une relation de contiguïté s'établit entre les sons et l'espace, qui n'est pas sans rappeler la représentation héritée de l'antiquité de la musique des sphères ou encore les nombreuses figures mythiques symbolisant ce paradigme.

Le paradigme de l'harmonie rêvée

Le second mode fondamental de figuration spatiale de la musique suppose lui aussi la présence d'une subjectivité qui en est affectée, mais qui, au lieu de contempler l'harmonie révélée par la musique de tout ce qui l'entoure, ne fait que la pressentir, la convoiter, en rêver. Pour les personnages chez lesquels la musique suscite cette réaction, il n'y a d'authentique fusion avec l'espace qu'*ailleurs*, dans un lieu réel ou imaginaire, connu ou mystérieux. C'est un rêve d'évasion que les sons entraînent chez ces personnages, ce qui implique, à la différence du paradigme précédent, la mise en contact de deux espaces, l'un à fuir, l'autre à (re)gagner. Ce dernier n'est autre, au fond, que le paradis originaire, se confond donc avec l'image du monde à ses débuts, qui hante la pensée mythique. Cette croyance à la possibilité de renouer avec la condition édénique s'exprime surtout, comme l'a montré Mircea Eliade (*Le Mythe de*

l'éternel retour), dans la répétition de gestes et de paroles à fonction rituelle. Mais le fantasme de la redécouverte du monde primordial n'est pas sans se projeter, comme on l'a déjà montré, sur les structures de répétition propres à la musique ; d'où le rôle central qui lui est assigné dans les pratiques rituelles. S'il fallait identifier un récit mythique qui exprime cette tentation de se transporter, par la musique, dans le paradis rêvé, c'est probablement du côté de la représentation antique des sirènes qu'on devrait regarder. Certes, les contrées où elles attirent les marins par le charme irrésistible de leur chant s'identifient à un espace mortifère plutôt qu'à un lieu paradisiaque. Il reste cependant que la musique apparaît dans ce récit mythique comme étant corrélée à la tentation d'explorer *l'ailleurs*, de remonter à la source sonore qui ensorcelle ; l'on retient donc comme composante fondamentale du mythe le mirage entraîné par le son d'un point spatial où se révélerait l'harmonie secrète de l'univers.

Dans ce paradigme de l'harmonie rêvée s'inscrirait, si on se tourne vers l'œuvre de Tournier, la disparition nocturne de Franz, l'un des enfants malades mentaux de l'établissement de Sainte-Brigitte avec la présentation duquel commence le roman *Les Météores*. Pour se mettre à l'abri des ténèbres qui guettent sa pensée, Franz se laisse fasciner par la « musique » du grand jacquard de la fabrique de tissage située dans la proximité, le jour, et par la « symphonie lumineuse des feux de mer²¹² », la nuit :

Franz avait trouvé dans le chant du grand jacquard ce dont il avait un besoin urgent, impérieux, vital [...]. Dans ce tic-tac nombreux mais rigoureusement

²¹² Michel Tournier, *Les Météores*, *op. cit.*, p. 673.

concerté, son cerveau malade était conforté et entraîné, comme un soldat au sein d'un bataillon parfaitement discipliné. [...] Le jacquard tenait lieu à Franz d'organisation cérébrale. [...] Cette hypothèse trouve une confirmation dans l'état de prostration où sombrait Franz chaque fois que le bourdonnement des ateliers se taisait. [...] Restaient les nuits. [...]

Les fenêtres de Sainte-Brigitte s'éteignent les unes après les autres. Privé depuis deux heures du chant du grand jacquard, Franz sombre dans une solitude pleine de cauchemars. [...] Le phénomène salvateur qu'il guette s'annonce par d'infimes lueurs. [...] Il y a des reflets rouges, des éclats blancs, une plage verte. Puis plus rien. Peu à peu le spectacle s'ordonne, et Franz sent se desserrer l'étai d'angoisse qui l'étreint depuis la fin du jour²¹³.

C'est à travers la répétition, la régularité des sons et des faisceaux lumineux, que Franz se sent en harmonie avec son milieu, l'emploi des métaphores musicales étant de ce point de vue significatif. Quoique salutaire, le spectacle lumineux qui apaise les nuits de Franz demeure incomplet tant que le phare le plus imposant, celui de la tour de l'Étendrée, n'est pas visible depuis Sainte-Brigitte :

Dans la symphonie lumineuse des feux de mer visibles du fort de La Latte, la tour de l'Étendrée, haute de 84 mètres, c'était le grand orgue avec ses registres, ses claviers et ses basses. Or cette pièce royale [...] est absente du concert lumineux qu'on voit de Sainte-Brigitte. Franz ne cesse d'y penser. De la tour

²¹³ *Ibid.*, p. 671-672.

en ruine de l'île des Hébihens qu'il peut apercevoir de sa fenêtre, il retrouverait au grand complet les phares visibles du fort de La Latte [...].

Dehors, le ciel scintille [...]. La mer est haute [...]. Les trois phares épellent inlassablement leur message : le feu scintillant blanc de la pointe de la Garde, le phare tournant vert de la pointe du Chevet, et, très loin, le petit feu rouge à éclats signalant les récifs de la Hache. C'est dans cette direction qu'il faudrait naviguer pour rencontrer l'île des Hébihens [...].

La chaloupe du père Kergrist... [...] Franz a un moment de panique. [...] Mais l'idée de la barque qui l'attend le requiert impérieusement. Étendue ! Étendue ! [...] Une vague éclate sur l'étrave de la barque, glisse sous sa quille, caresse ses flancs. [...] Franz est assis à l'avant. Il n'a d'yeux que pour les trois phares qui poursuivent leur danse tricolore. Tout à l'heure Étendue, le grand feu du cap Fréhel, [lui] imposera son chant royal.

La barque n'a ni rame, ni voile, ni barre, mais le courant de jusant l'entraîne rapidement vers le large, droit sur les récifs de la Hache²¹⁴.

La disparition en mer de Franz, attiré de façon irréprouvable par la cadence des éclats lumineux, n'est pas sans évoquer le mythe grec des sirènes. Telles les embarcations des marins prisonniers du chant de celles-ci, la barque de Franz se sera écrasée au contact des récifs vers lesquels elle se dirige. Tel le ravissement ressenti par les victimes des sirènes, l'aimantation subie par Franz se confond avec le désir de fusionner avec le lieu habité par la source de la musique. Mais la symbiose tant

²¹⁴ *Ibid.*, p. 673-676.

convoitée n'est plus que promesse, de sorte que la musique, de révélatrice, devient fantasmatique. On dira alors que la représentation de la musique sous le signe du paradigme de l'harmonie rêvée implique une traversée, voire une transformation, de l'espace.

Le scénario mythique choisi comme emblème de ce paradigme nourrit aussi de nombreuses figurations de la musique présentes dans l'œuvre de Le Clézio. Ainsi, par exemple, Laïla, la protagoniste du roman *Poisson d'or*, fréquente les couloirs des stations de métro parisiennes, fascinée par la musique qu'on peut y entendre. « Quand j'arrivais, explique-t-elle, par le tuyau du couloir et que j'entendais les coups du tambour, ça me faisait frissonner. C'était magique. Je ne pouvais pas résister. J'aurais traversé la mer et le désert, tirée par le fil de cette musique-là²¹⁵. » On identifie aisément dans cet extrait les mythèmes déjà relevés dans l'exemple précédent : l'envoûtement provoqué par la musique et la traversée de l'espace.

C'est dans le roman *Le Salon du Wurtemberg* de Quignard que la description des rythmes sonores en tant qu'appât, appel vers d'autres horizons, associe explicitement le mythe antique des sirènes à la vision du paradis primordial. Retiré dans la propriété familiale de Bergheim, dans le land de Bade-Wurtemberg, le musicien Charles Chenogne dépeint ces lieux dans les termes suivants :

Quand je retourne à Bergheim, je crois rejoindre le site le plus vieux du monde. C'était l'enfance, c'était la mâchoire de Heidelberg. C'était [...] le

²¹⁵ J.M.G. Le Clézio, *Poisson d'or*, *op. cit.*, p. 144.

ravin de Neanderthal, les dolmens de Mecklenburg. C'était la grotte du Schuhrloch.

On raconte qu'à la Chandeleur les horloges et les pendules modulent. Il y a plusieurs millénaires un héros d'Homère ne doutait pas que les chants des Sirènes n'entraînent dans la mort²¹⁶.

La dernière phrase de ce passage, par la référence au récit d'Ulysse, laisse entendre que le retour du narrateur sur les lieux de son enfance ne saurait être que le résultat d'une attraction liée à son destin de musicien. Lieu magique où prennent vie musicalement les horloges et les pendules, Bergheim accueille la maison familiale et surtout, à l'intérieur de celle-ci, l'ancien salon de musique. « [P]lus je le contemple, se confesse-t-il, plus il me semble qu'il contenait mon destin. [...] Ces grands murs jaunes avaient contenu les premiers raclements du violoncelle à six ans, à huit ans, les tapotements du piano [...]»²¹⁷. » On comprend maintenant que l'analogie entre Bergheim et les sites habités par l'homme préhistorique en recèle une autre : celle entre l'enfance et les premiers âges de l'humanité, c'est-à-dire entre l'étape initiale du développement individuel (*l'ontogenèse*, concept véhiculé par les théories évolutionnistes, revisité ensuite par Freud) et celle de l'évolution de l'espèce (*la phylogenèse*). Conjointement, les premiers contacts de Charles Chenogne avec l'art des sons ont comme correspondant sur le plan de la vie collective les visions mythiques associées à la représentation de la musique par l'homme archaïque.

²¹⁶ Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, op. cit., p. 338.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 359.

Mais, le plus souvent, le paradigme de l'harmonie rêvée se concrétise littérairement en une description de la musique qui implique une métamorphose de l'espace ou bien une substitution d'un espace à un autre. Le déplacement d'un lieu à un autre ou la traversée d'une étendue, intrinsèque au mythe des sirènes qu'on a choisi comme symbole de ce paradigme, connaît, dans les exemples qui vont suivre, un processus de condensation ; la narration de l'expédition vers le paradis rêvé s'y trouve remplacée par la coprésence sur la même surface textuelle de la représentation des deux lieux entre lesquels voyage mentalement le personnage dont le point de vue est adopté. C'est, généralement, à travers le souvenir ou le phantasme que la musique entraîne celui-ci dans sa quête du lieu où se révélerait la structure harmonieuse de l'univers.

Quelques exemples sont nécessaires pour illustrer les configurations textuelles dans lesquelles se concrétise le paradigme de l'harmonie rêvée. La lecture des dernières pages du roman *La Goutte d'or* de Tournier occasionne un premier repérage significatif. Par le biais du fantasme et du souvenir, la musique transporte Idriss, le héros du roman, de Paris à Tabelbala, en Algérie, de la place Vendôme à son oasis originaire, au milieu d'une cérémonie de mariage à laquelle le narrateur consacre plusieurs pages au début du roman. Le point culminant de cette cérémonie est représenté par la danse envoûtante de Zett Zobeida dont les mouvements agitent ses nombreux bijoux ; parmi ceux-ci, une bulle dorée captive le regard d'Idriss :

La musique s'exaspérait, montait d'instant en instant, communiquait une fièvre intenable aux corps immobiles des spectateurs. Le rythme augmentait

d'intensité dans un but évident à chacun : faire jaillir la danse [...] Et la naissance eut lieu : une femme noire, vêtue de voiles rouges et de bijoux d'argent, surgit au centre de l'aire. Zett Zobeida ne se produisait qu'au plus fort de la fête, car elle en était l'âme et la flamme. [...] Désormais la foule dansait avec elle, et chacun répétait une litanie obsédante et énigmatique :

La libellule vibre sur l'eau

Le criquet grince sur la pierre [...]

La danse de Zett Zobeida, c'était désormais sur cette statue de voile immobile le ballet de cent bijoux sonores. [...] Mais ce qui retient surtout le regard d'Idriss, c'est, tournant autour d'un lacet de cuir, une goutte d'or d'un éclat et d'un profil admirables²¹⁸.

Plus tard, retrouvant par hasard la bulle dorée dans le sable, la « musique obsédante lui revient aux oreilles » et il « danse lui-même dans la jeune lumière matinale »²¹⁹. Au cours de son trajet vers Paris, à Marseille, Idriss se fait déposséder de la goutte d'or par une prostituée, pour ne plus la retrouver que dans la vitrine d'une bijouterie, place Vendôme, où il travaille sur un chantier de construction :

[L]a goutte d'or brillait solitaire sur fond de velours noir. Idriss n'en croyait pas ses yeux : elle était là, indiscutablement, la bulla aurea, vue pour la première fois au cou de Zett Zobeida, perdue dans la rue chaude de Marseille [...]. Elle était là, suspendue derrière cette simple vitre, et Idriss la regardait

²¹⁸ Michel Tournier, *La Goutte d'or*, *op. cit.*, p. 34-35.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 56.

appuyé sur son formidable outil à défoncer le bitume. Il avait oublié ses compagnons, le chef de chantier qui s'impatientait, la place Vendôme avec son empereur sur sa colonne. Il revoyait Zett Zobeida dansant dans la nuit avec ses bijoux sonores, avec sa goutte d'or silencieuse. Il posa le bout de son marteau sur le macadam, et abaissa le levier. Le tonnerre ferrugineux emplit tout son corps. Mais un taquet, soudain libéré et pris de folie, accompagnait cette fois la mitraillette d'un tintement métallique strident. [...] Idriss se déplaça sans arrêter son outil. Il fut étonné de le trouver si léger, sautillant sur la surface du trottoir. C'était sa danseuse, sa cavalière infernale, Zett Zobeida métamorphosée en robot enragé.

Dansant sur place avec son marteau-piqueur, il ne vit pas la vitrine [...] se fendre de haut en bas. [...] Idriss danse toujours avec en tête une fantasmagorie de libellules, de criquets et de bijoux agités d'une trépidation forcenée. Un car de police barre la rue de Castiglione. Un autre car se place en travers de la rue de la Paix. [...] Sourd et aveugle, Idriss continue à danser devant la goutte d'or avec sa cavalière pneumatique²²⁰.

Dans cet exemple, c'est un élément appartenant au champ visuel – la goutte d'or – qui déclenche, dans le corps et l'esprit d'Idriss, la réactivation des rythmes par lesquels, autrefois, il s'était senti pénétrer. Il y a aussi, sans doute, une composante érotique qui est associée à ce souvenir, mais autour de l'image de Zett Zobeida tout un univers est recréé, celui notamment de son lieu de provenance représentant symboliquement le

²²⁰ *Ibid.*, p. 256-257.

paradis originaire. Par l'imbrication quelque peu rocambolesque des rythmes de la soirée où avait fait son apparition la danseuse et de ceux inhérents au fonctionnement du marteau-piqueur, se produit la substitution hallucinatoire de l'espace où se déroule l'action (un coin de la place Vendôme) par la reconfiguration mythisante de Tabelbala en fête (« une fantasmagorie de libellules, de criquets et de bijoux »). Ayant « oublié » ses compagnons, « sourd et aveugle » à ce qui l'entoure, Idriss, pareil aux marins séduits par le chant des sirènes, se laisse entraîner, non pas en navigateur, mais en rêveur tenace, vers un ailleurs qui, avant tout, se confond avec la promesse de l'union convoitée.

Un fonctionnement similaire de la représentation de la musique peut être identifié dans le roman *Désert* de Le Clézio, où elle accompagne tous les moments-clés de l'action. Le roman s'ouvre sur le long épisode de la prière collective chantée, et c'est toujours la musique qui clôt la narration, car elle préside à la décision de Lalla Hawa de quitter Paris pour retourner au Maroc, au sein de sa tribu. C'est ce dernier épisode que je propose d'analyser en mettant l'accent sur le rapport qu'entretient la musique avec l'espace. Sur le point de lancer sa carrière de modèle à Paris, Hawa Lalla décide subitement de retourner au Maroc, son lieu d'origine qu'elle avait quitté quelques années auparavant. Elle explique cette option par la fulgurante sensation ressentie dans un dancing, où la musique et la danse lui ont révélé son appartenance à un monde différent de celui occidental, un monde vivant au rythme même de la nature et du cosmos :

Elle est toute seule dans le cercle de lumière, elle ne voit personne. Elle danse sur le rythme lent de la musique électrique, et c'est comme si la musique était à l'intérieur de son corps. [...] Hawa danse pieds nus sur le sol lisse, ses pieds longs et plats frappent au rythme des tambours, ou plutôt, c'est elle qui semble dicter avec la plante de ses pieds et ses talons le rythme de la musique. [...] Elle est absolument seule dans la grande salle, seule comme au milieu d'une esplanade, seule comme au milieu d'un plateau de pierres, et la musique électrique joue pour elle seule, de son rythme lent et lourd. Peut-être qu'ils ont tous disparu, enfin, ceux qui étaient là autour d'elle, hommes, femmes, reflets passagers des miroirs éblouis, dévorés ? Elle ne les voit plus, à présent, elle ne les entend plus. [...] Ils sont devenus pareils à des rochers, pareils à des blocs de calcaire. [...] Elle danse, pour partir, pour devenir invisible, pour monter comme un oiseau vers les nuages. Sous ses pieds nus, le sol de plastique devient brûlant, léger, couleur de sable, et l'air tourne autour de son corps à la vitesse du vent. Le vertige de la danse fait apparaître la lumière, maintenant, non pas la lumière dure et froide des spots, mais la belle lumière du soleil, quand la terre, les rochers et même le ciel sont blancs. [...] Dans la grande salle, il n'y a plus tous ces murs, ces miroirs, ces lueurs. Ils ont disparu, anéantis par le vertige de la danse, renversés. Il n'y a plus ces villes sans espoir, ces villes d'abîme, ces villes de mendiants et de prostituées, où les rues sont des pièges, où les maisons sont des tombes. [...] Maintenant, autour de Lalla Hawa, il y a une étendue sans fin de poussière et de pierres blanches, une étendue vivante de sable et de sel, et les vagues des dunes. C'est comme

autrefois, au bout du sentier à chèvres, là où tout semblait s'arrêter, comme si on était au bout de la terre, au pied du ciel, au seuil du vent²²¹.

Par l'intermédiaire de la musique, ce sont les rythmes naturels qui s'éveillent instinctivement dans le corps de l'héroïne, alors que l'image de l'espace mythique de ses origines avec sa temporalité suspendue (« là où tout semblait s'arrêter ») se substitue progressivement à la « grande salle » symbolisant le monde occidental. Ce qui se produit par le biais de la musique c'est une métamorphose de l'espace historiquement déterminé, en un espace originaire, mythique auquel l'héroïne a soudain la révélation d'appartenir corporellement. La métamorphose commence par le sol, zone d'ancrage, d'inscription dans l'espace. Lalla « danse pieds nus sur le sol lisse », mais « c'est elle qui semble dicter avec la plante de ses pieds et ses talons le rythme de la musique ». Tout se passe comme si elle avait retrouvé dans la musique une harmonie secrète. Bientôt la grande salle se mue en lieu dépeuplé, en une esplanade ou un plateau de pierres où la seule présence humaine est celle de Lalla, qui a su retrouver cette harmonie. Au dancing se substitue le désert que l'héroïne perçoit non pas imaginativement, mais de manière sensorielle, par le biais même de son corps : « Sous ses pieds nus, le sol de plastique devient brûlant, léger, couleur de sable, et l'air tourne autour de son corps à la vitesse du vent. » À la fin de la danse la métamorphose est complète : « Maintenant, autour de Lalla Hawa, il y a une étendue sans fin de poussière et de pierres blanches, une étendue vivante de sable et de sel, et les vagues des dunes ». De même qu'Idriss, Lalla Hawa ne perçoit plus les formes environnantes

²²¹ J.M.G. Le Clézio, *Désert*, *op. cit.*, p. 333-334.

et se laisse transporter par la musique ailleurs, dans un monde situé « au bout de la terre, au pied du ciel, au seuil du vent », un espace donc qu'on peut associer à l'image du paradis originaire. La protagoniste danse « pour partir » vers un monde phantasmatique, charmée par ses rythmes irrésistibles.

Un autre héros leclézien qui se laisse transporter par la musique dans un univers idéal est Hogan du roman *Le Livre des fuites* qui, dans sa déambulation à travers le monde, arrive aussi au Pérou :

Hogan rencontra un jour l'homme qui jouait de la flûte au Cuzco. C'était sur une grande place déserte entourée de maisons à arcades, vers onze heures de la nuit. [...] Il commença à jouer.

Dès qu'il entendit cela, Hogan comprit que ce n'était pas de la musique. C'étaient des cris qui sortaient des tuyaux de la flûte, pas de la musique. [...] Les raclements du souffle bruyant écorchaient les murs de la maison, traversaient le vent glacé, frappaient les oreilles. [...] [L]es murs des maisons étaient semblables à des falaises de rocher, sans portes, sans fenêtres. [...] L'homme était venu de loin, à travers les montagnes poussiéreuses, [...] d'un endroit qui s'appelait Cojata, ou bien peut-être même des hauts plateaux de la Bolivie, pour jouer six notes sur sa flûte de Pan.

C'était l'air de la fugue débarrassé de tous ses bruits inutiles. Devenu pur. [...] La vraie respiration qui lance ses petits cris, [...] qui est elle, magnifique elle, elle pour elle, elle d'elle.

Pas de maisons, pas de villes, pas d'espaces reconnus, ni de cartes, ni de guerres²²².

Tout semble s'anéantir sous l'effet des sons issus de la flûte pour céder la place à un espace pur, non atteint par la civilisation. Cet espace édénique s'opposerait, aux yeux de Hogan, à l'univers urbain de la même manière que les « petits cris » de la flûte font ressortir ce qu'il y a d'essentiel dans la musique, à la différence de la fugue dont la complexité se confondrait avec une somme de « bruits inutiles ». Cet exemple, comme les précédents, comporte toutes les caractéristiques de la représentation de la musique en tant qu'harmonie rêvée : l'effacement d'un espace au profit d'un autre, l'idéalisation de ce dernier, la tentation de l'évasion.

L'assimilation du lieu rêvé au jardin d'Éden est explicite dans un passage de *La Quarantaine*, où Ananta, entraînée dans une traversée de l'océan au bord d'un immense navire, tente de comprendre la signification de la musique qui résonne dans ses songes :

Parfois dans son rêve, elle entendait de la musique, mais elle ne savait pas ce que c'était. Une musique très douce qu'elle n'avait jamais entendue nulle part. Elle n'était plus dans le navire, mais dans un grand jardin très vert où cascadaient des jets d'eau, où voltigeaient des milliers d'oiseaux, de papillons, où brillaient au soleil des milliers de fleurs parfumées. [...] Maintenant [...] elle entend la musique encore plus fort, encore plus près, comme si chaque

²²² J.M.G. Le Clézio, *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1969, p. 258-261.

vague que la proue franchissait [...] les rapprochait du jardin de son rêve et des anges²²³.

La musique des anges se constitue dans cet extrait en un substitut du chant des sirènes. On doit attirer l'attention sur la locution adverbiale « nulle part », qui situe d'emblée la représentation de la musique sur des coordonnées spatiales et qui, par ailleurs, met en lumière la dimension mythique ou fantasmatique des contrées habitées par l'indicible euphonie.

Mais il faut dire que l'aménagement textuel de l'imaginaire musical sous le signe du paradigme de l'harmonie rêvée ne requiert pas nécessairement la mise en place d'un minutieux procédé descriptif. Une phrase ou deux suffisent pour investir la musique du pouvoir de convertir un espace donné en un autre, à celui-ci étant alors attribuée, comme on l'a montré, une dimension symbolique. C'est ainsi, par exemple, que Laïla, la narratrice de *Poisson d'or*, expose la scène où ses amis jouent de la musique africaine dans un garage du 13^e arrondissement parisien : « La musique montait de la terre, elle devait vibrer dans tous les murs de l'immeuble, résonner du haut des trente et un étages jusqu'aux rues voisines [...]. Elle mettait du sable rouge sur les murs, de la terre d'Afrique²²⁴. » Dans cet exemple, la musique apparaît clairement en tant qu'agent de la métamorphose de l'espace.

Il s'impose, à la fin de ce parcours à travers les nombreux exemples sélectionnés, de réaffirmer l'idée que l'imaginaire musical ne saurait être réductible à la somme des réalités directement liées à l'art des sons : instruments, interprètes, voix,

²²³ J.M.G. Le Clézio, *La Quarantaine*, op. cit., p. 324.

²²⁴ J.M.G. Le Clézio, *Poisson d'or*, op. cit., p. 130.

compositions, salles de spectacle, etc. Ou plutôt, faudrait-il dire, l'imaginaire musical se définit avant tout en tant que mode de figurer la manière dont la sensibilité en est affectée. C'est pourquoi, l'une des données fondamentales qui définissent l'expérience humaine étant le rapport à l'espace, on ne saurait s'étonner de constater que la représentation littéraire de la musique se réalise souvent par le recours à des notations spatiales. Qu'elle révèle au sujet la coexistence harmonieuse de tout ce qui l'entoure ou qu'elle éveille en lui la nostalgie du paradis originare, la musique apparaît à celui-ci en tant que symbole de l'unité de la structure de l'univers.

Chapitre 5

La musique du temps

Après avoir dégagé les principaux invariants de l'imaginaire musical du point de vue du rapport qu'il suppose à la figuration de l'espace, il s'impose de considérer une autre coordonnée fondamentale qui détermine le vécu : l'expérience du temps. Il ne s'agit pas, dans ce chapitre, d'évoquer ou d'interroger les nombreuses manières dont le facteur temps participe à la matérialisation du fait musical ; art du temps, on le sait, la musique l'est dans la mesure où le temps se révèle intrinsèque à son déploiement à tous les niveaux : son, mélodie, rythme, mesure. Comme dans l'analyse des données spatiales de l'imaginaire musical, il sera question de relever dans le texte romanesque non pas les éléments qui décrivent le phénomène sonore dans sa matérialité, mais les modalités de mise en discours du contenu sensible de la musique, de sa rencontre avec la subjectivité. De quelle manière donc la musique influe-t-elle sur la relation de l'individu avec le temps ? Quels réflexes subjectifs y sont impliqués ? À quelle représentation du temps la musique est-elle associée ?

On aura compris qu'il y est question non pas du temps dans sa dimension linéaire et mesurable (*Chronos*) mais de ce qu'on a appelé, à partir de Platon, *Aiôn*, l'éternité, le temps cyclique. Cette distinction sera reprise par Deleuze (*Différence et répétition*, 1968 ; *Logique du sens*, 1969) chez qui Chronos se réfère à l'action du temps sur les corps, sur la matière, et suppose un ancrage dans le présent. Aiôn, au contraire, est un temps non-objectivable, virtuel, pur devenir d'où le présent est exclu :

[L]e temps doit être saisi deux fois, de deux façons complémentaires, exclusives l'une de l'autre : tout entier comme présent vivant dans les corps qui agissent et pâtissent, mais tout entier aussi comme instance infiniment divisible en passé-futur [...]. Seul le présent existe dans le temps, et rassemble, résorbe le passé et le futur ; mais le passé et le futur seuls insistent dans le temps, et divisent à l'infini chaque présent²²⁵.

Chronos définit donc chez Deleuze le temps de ce qui *existe*, d'un présent à partir duquel le passé et le futur sont perçus dans leur dynamique historique, alors que Aiôn représente le temps qui *insiste*, une sorte de projection imaginaire à partir d'un présent qui n'est jamais que cet instant insaisissable séparant un avant et un après.

Il convient de rappeler que le principe qui gouverne toute production musicale est celui de la répétition. Mais le phénomène du retour du même n'est pas, sur le plan symbolique, sans exprimer une conception circulaire du temps que l'on retrouve dans la pensée mythique. Aussi, comme l'explique Mircea Eliade dans *Le Mythe de*

²²⁵ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 14.

l'éternel retour, cette temporalité est-elle vécue sous la forme d'un continuel présent, d'une coexistence en quelque sorte de tous les moments de la vie d'un individu ou d'une communauté. On comprend pourquoi, ainsi que relevé par Claude Lévi-Strauss dans *Mythologiques*, dans la musique s'exprime la rêverie d'immobiliser le temps qui passe. Or cette projection imaginaire n'est autre, comme on le verra, que celle qui domine la représentation littéraire de la musique dans sa relation au temps tel qu'illustré par les œuvres romanesques de Tournier, Le Clézio et Quignard. On peut y repérer, comme dénominateur commun des multiples concrétisations de l'imaginaire musical, la matrice du temps cyclique. Le retour du passé par le biais de la mémoire et la configuration prémonitoire du futur constituent, en effet, les vecteurs principaux de l'imaginaire musical tel qu'il se reflète dans les œuvres soumises à l'analyse. Tout se passe comme si dans la relation harmonique qui associe les sons s'incarnait le fantasme de ressusciter un temps révolu, de revivre le passé ou bien, au contraire, de présager le futur. On retrouve invariablement chez les personnages saisis par la force envoûtante de la musique la nostalgie soudaine d'un être, d'une circonstance, d'un lieu ou encore le désir inexplicable de défier leur avenir. Les exemples qui suivent n'ont d'autre finalité que de mettre en relief cette relation insoupçonnée qu'établit l'imaginaire entre la sphère des manifestations sonores eurythmiques et l'univers du souvenir, de la résurgence mémorielle de fragments appartenant au passé, ainsi que du rêve de maîtriser la mise en place de ce qui sera.

Ce type de configuration imaginaire se laisse deviner à maintes reprises dans les nœuds, les tournures ou les mouvements des récits qui sous-tendent les romans de Michel Tournier. Il en est ainsi par exemple de l'épisode relaté dans *Vendredi ou les*

limbes du Pacifique, où Robinson, saisi tout à coup par des chants et des accords en provenance d'un navire s'étant approché du rivage, se précipite dans la mer dans une tentative désespérée pour signaler sa présence :

Il était en train de brouter une touffe de cresson dans un marigot lorsqu'il entendit de la musique. Irréelle, mais distincte, c'était une symphonie céleste, un chœur de voix cristallines qu'accompagnaient des accords de harpe et de viole de gambe. Robinson pensa qu'il s'agissait de la musique du ciel, et qu'il n'en avait plus pour longtemps à vivre, à moins qu'il ne fût déjà mort. Mais, en levant la tête, il vit pointer une voile blanche à l'est de l'horizon. [...] Le navire avait mis le cap sur l'île [...]. [...] Il semblait qu'une fête somptueuse y déroulat ses fastes. La musique provenait d'un petit orchestre à cordes et d'un chœur d'enfants en robes blanches [...]. Des couples dansaient noblement autour d'une table chargée de vaisselle d'or et de cristal. Personne ne paraissait voir le naufragé [...]. Il hurlait, agitait les bras [...]. Il se jeta à l'eau et nagea de toutes ses forces vers le navire [...] ²²⁶.

Il est aisé de constater que la présence de la musique dans cette rencontre échouée entre le naufragé et les représentants du monde civilisé ne saurait passer pour circonstancielle ou d'un intérêt secondaire. Le mirage de cette musique « irréelle », « céleste », n'est autre en somme que celui du monde que Robinson rêve, du moins au début de son expérience sur l'île, de réintégrer. Il se trouve toutefois qu'à un niveau

²²⁶ Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, *op. cit.*, p. 33-34.

d'interprétation plus profond, cette musique à la fois perceptible et chimérique entre en résonance avec la vision délirante de Robinson qui, tout à coup, dans sa nage effrénée, croit reconnaître dans les traits d'un visage féminin aperçu sur le bateau ceux de sa sœur défunte :

À l'un des sabords pratiqués dans l'encorbellement, une jeune fille était accoudée. Robinson voyait son visage avec une netteté hallucinante. Très jeune, très tendre, vulnérable, creusé déjà semblait-il, il était cependant éclairé d'un sourire pâle, sceptique et abandonné. Robinson connaissait cette enfant. Il en était sûr. Mais qui, qui était-ce ? [...] Ce fut aux premières heures de l'aube qu'il parvint à mettre un nom – un prénom en vérité – sur la jeune fille du galion. C'était Lucy, sa jeune sœur, morte adolescente il y avait des lustres. Ainsi il ne pouvait douter que ce navire d'un autre siècle fût le produit d'une imagination insane²²⁷.

Cette irruption du passé sous la forme d'un spectre tâtonnant la frontière entre perception et imagination, quoique sans lien manifeste avec les accords sonores qui entraînent Robinson vers le voilier, fait écho, pour ainsi dire, à l'éclat tout aussi inexplicable originellement des chants au début du passage précédant cet épisode. Tout se passe comme si cette « musique du ciel » qui lui paraît présager sa propre fin et lui apporte, par la suite, le souvenir lointain de sa sœur disparue, était censée accoler dans l'esprit de Robinson les deux bouts de son existence ; en même temps, cela

²²⁷ *Ibid.*, p. 34.

augure sa future entrée dans l'« immobilité », laquelle suppose un mouvement circulaire du temps si rapide « qu'il se confond avec l'instant »²²⁸. Progressivement, Robinson substitue à la conscience historique du temps une perception de la durée dont les seuls repères – naturels, cosmiques – sont d'ordre cyclique.

Le pouvoir que possède la musique de ressusciter par le biais de la mémoire des faits vécus dans le passé agit, dans *Le Roi des Aulnes*, sur Abel Tiffauges dont l'existence est marquée par le fantasme de renouer avec l'enfance. Aussi note-t-il le 28 février 1938 dans son journal :

Est-ce l'effet de cette replongée dans mon enfance à laquelle je me livre depuis deux mois ? Voici que m'obsède l'absurde mélodie que la vieille Marie me chantait en me berçant les jours de pluie, et qui faisait se recroqueviller mon âme transie de chagrin au fond de sa grotte la plus sombre²²⁹.

C'est une sorte de « mémoire involontaire », pour emprunter la formule proustienne, qui s'impose à la conscience par la persistance inexplicable, obsessionnelle, d'une rengaine enfantine. Se révèle ainsi, à travers cet exemple, une composante fondamentale de l'imaginaire musical qui établit chez le sujet subissant l'action de l'harmonie sonore un rapport infra-rationnel au temps.

Dans une autre entrée de son journal, datant du 15 avril 1938, Tiffauges expose les pensées et les souvenirs occasionnés par sa présence à la messe du jeudi saint à Notre-Dame :

²²⁸ *Ibid.*, p. 187.

²²⁹ *Le Roi des Aulnes*, *op. cit.*, p. 254.

Après le *Gloria*, les cloches sonnèrent pour la dernière fois avant le samedi saint. Puis ce fut l'oraison que l'organiste accompagna de variations sur le thème d'un choral de Bach.

Que le bon Dieu me pardonne, mais chaque fois que son instrument de musique officiel, l'orgue, fait entendre sa voix solennelle et dorée, c'est sur les chevaux de bois de la fête foraine de Gournay-en-Bray que je me retrouve. [...] Le souvenir qui spiritualise toute chose défunte a transformé cette cavalcade en choral contrapunctique, et c'est dans une lumière de vitrail où montent des volutes d'encens que je vois tourner, tourner les petits garçons des années mortes²³⁰...

De même que dans les exemples précédents, la musique se voit attribuer la capacité de ranimer le passé, de récupérer la fulgurance de telle circonstance des « années mortes ». Il faut noter aussi que la représentation de la musique en tant que corrélat du souvenir est doublée dans cet extrait de l'autre fonction que lui attribue l'imagination, à savoir le pouvoir de métamorphoser l'espace ; par l'emploi du verbe « voir » avec le sens propre et figuré à la fois, l'image mentale du manège de la fête foraine se plaque sur celle de l'espace présent représenté par l'intérieur de la cathédrale Notre-Dame où « dans une lumière de vitrail [...] montent des volutes d'encens ».

Une musique d'un type singulier dans les romans de Tournier est celle des cris, et elle s'associe, comme on le verra dans le chapitre suivant, à l'enfance. Tiffauges,

²³⁰ *Ibid.*, p. 294-295.

dans *Le Roi des Aulnes*, se révèle particulièrement attentif aux clameurs qui se font entendre dans la proximité des établissements scolaires et qui le transportent à l'époque de son propre séjour au collège Saint-Christophe, ainsi que l'attestent ces phrases enregistrées par son journal le 21 décembre 1938 :

Ce matin, avenue du Roule. J'allais dépasser l'extrémité de la cour du collège Sainte-Croix [...] quand j'ai été soudain cloué sur place par un long cri qui domina le brouhaha des jeux de la récréation. [...] Je suis resté un long moment bercé par l'écho de plus lointain du « cri » qui faisait lever en moi le souvenir de Saint-Christophe mais que recouvrait et effaçait la musique multiple et tonique des jeux et des combats enfantins²³¹.

Plus tard, devenu « l'ogre de Rominten », le domaine de chasse de Göring, Tiffauges assiste à la cérémonie organisée à la suite de l'une des chasses au cerf à laquelle avait participé le chef nazi. Douze cornistes assurent l'ambiance sonore, et leur musique ressuscite dans l'esprit de Tiffauges des fragments de son existence appartenant au domaine du jadis :

Les cors reprirent alors leur chant brumeux et rauque pour saluer la fin de cette journée, et Tiffauges, dissimulé dans l'ombre du cloître de bois, cherchait en

²³¹ *Ibid.*, p. 320-321.

lui les souvenirs qu'éveillait cette musique sauvage et plaintive. Il se retrouvait dans le préau de Saint-Christophe [...]»²³².

Il convient de noter aussi, à propos de cet exemple, que le recul temporel n'est pas sans supposer conjointement une analogie spatiale ; l'image du préau où avait sa place l'écolier Abel Tiffauges reconnaît sa réplique dans celle du cloître accueillant la cérémonie qui marque la fin de la journée de chasse. La généalogie sonore qui se dessine dans sa mémoire se profile une dernière fois lors de l'invasion soviétique de la forteresse, quand il entend résonner dans la nuit un cri d'agonie étrangement mélodieux²³³. Cette plainte, note le narrateur, « n'avait cessé de retentir depuis son enfance souffreteuse dans les couloirs glacés de Saint-Christophe jusqu'au fond de la forêt de Rominten où elle saluait la mort des grands cerfs²³⁴ ».

Mais par le biais du pouvoir conféré à la musique de conserver la trace du passé, de remonter le fil des années, ce à quoi donne voix l'imaginaire, c'est la rêverie de maîtriser le temps. C'est ce que semble suggérer Bachelard dans *L'Intuition et l'instant* : « L'oreille musicale entend le destin de la mélodie, elle sait comment s'achèvera la phrase commencée. Nous pré-entendons l'avenir du son²³⁵ ». S'il est vrai, par ailleurs, comme le pense Stravinsky, que la musique est un « art du temps »,

²³² *Ibid.*, p. 434-435.

²³³ En relevant ces occurrences du motif musical du cri, on rappelle que la narration est elle aussi un art du temps. Les personnages ne sont pas seuls à avoir des souvenirs. Le texte lui aussi a une mémoire, laquelle se manifeste structurellement en termes de répétitions. L'art du roman, chez Tournier, est ainsi profondément musical, car il exploite ce genre de répétition avec variation dans tous ses romans, doublant le jeu diégétique de traces mnésiques musicales d'une structure musicale textuelle de répétitions dont la perceptibilité dépend de la mémoire du lecteur. Je remercie le professeur Tony Purdy d'avoir attiré mon attention sur cette double insertion de la mémoire musicale dans le roman.

²³⁴ *Le Roi des Aulnes*, *op. cit.*, p. 606-607.

²³⁵ Paris, Stock, 1931, p. 50.

c'est dans la mesure où elle parvient à se servir du temps pour imposer ses formes, à lui donner un aspect sensible, à le maîtriser en quelque sorte. Chez Tournier, ce vecteur de l'imaginaire musical s'exprime dans *Les Météores* à travers l'hypothèse de Paul suivant laquelle le « calendrier géant » de Franz serait structuré par les rythmes sonores du « grand jacquard » :

[C]'était pour sa musique que Franz hantait des journées entières les abords du jacquard. [...] L'abondance des pièces de bois, la lenteur relative de son mouvement, les articulations complexes [...], tout contribuait à conférer au bruit du vieux métier une distinction qui l'apparentait à un langage. Oui, le jacquard *parlait*, et Franz comprenait sa langue. L'ensemble des cartons s'enroulant en chaîne sans fin [...] dictait à la machine l'équivalent d'un discours. Or voici l'essentiel : ce discours [...] se répétait indéfiniment lui-même puisque les cartons attachés bout à bout étaient en nombre fini. Franz avait trouvé dans le chant du grand jacquard [...] une progression assujettie à une raison et formant par conséquent un circuit fermé. [...] Je pense que le discours du jacquard fut en quelque sorte le modèle sur lequel Franz construisit son calendrier géant²³⁶.

L'incroyable don que possède Franz de jongler avec les dates, les jours et les mois du calendrier, aussi éloignés qu'ils soient du présent, fascine avant tout par la domination qu'il semble manifester sur le temps. Or, à quoi attribuer cette intelligibilité

²³⁶ Michel Tournier, *Les Météores*, *op. cit.*, p. 670-671.

instantanée de la structuration des années sinon, comme dans le cas de Paul, à l'expérience du répétitif, de la périodicité, en l'occurrence, des sons émis par le jacquard ? Il n'est peut-être pas exagéré d'affirmer que tout processus répétitif abolit pour ainsi dire le temps, de sorte que le présent engloutit passé et futur. On se rappelle du reste, le rapprochement effectué par Lévi-Strauss entre mythe et musique, lequel se fonde justement, de son point de vue, sur cette particularité qu'ils partageraient. Dans cette perspective, Franz ne serait qu'une incarnation de la pensée mythique, un symbole d'une matrice imaginaire où le déploiement des structures temporelles s'inscrit dans une dynamique itérative. Qui plus est, on reconnaît dans le « calendrier géant » de Franz une métaphore de ce processus cyclique considéré sous l'aspect de la succession des jours de la semaine et des dates qui leur correspondent. Néanmoins, si Franz entre en résonance avec la cadence invariable du grand jacquard, ce n'est pas pour se perdre ou s'oublier, comme on pourrait le croire, devant la révélation de l'intemporel, mais parce qu'il y trouve « une progression assujettie à une raison », autrement dit un *sens*. Le jacquard lui *parle*. Ses bruits ne lui apparaissent pas comme une simple réitération mécanique effaçant la temporalité, c'est-à-dire le temps vécu par la conscience. Celui-ci ne se matérialise-t-il pas précisément dans le « calendrier géant » maîtrisé par Franz ? On est ainsi amené à conclure que la prodigieuse capacité de Franz à repérer en un éclair le jour de la semaine correspondant à des dates des plus éloignées même du présent tient à la fois de son assujettissement à la répétition invariable des bruits du jacquard qui abolit le temps et de sa conscience aiguë du déploiement de celui-ci. On se rappelle, dans ce sens, que pour l'anthropologue

François-Bernard Mâche la musique vise à « aviver notre sentiment de double appartenance au temps et à l'intemporel²³⁷ », à Chronos et à Aiôn.

Un autre calendrier décrit par Tournier dans *Les Météores*, redevable, comme il le laisse entendre, aux *Saisons* de Vivaldi, est celui établi par Jean qui avait exposé à Sophie, sa fiancée, le très complexe fonctionnement en rapport avec le « contenu météorologique capricieux de chaque mois²³⁸ ». « Par exemple, explique-t-elle, il repliait l'une sur l'autre les deux moitiés de l'année, rapprochant ainsi les mois opposés et découvrant entre eux des symétries, des affinités²³⁹. » Bien que les raisons de cette tentative de déchiffrement de la succession des mois du calendrier en fonction des caractéristiques météorologiques des quatre saisons lui « restent obscures²⁴⁰ », Sophie mentionne au début de son évocation le premier disque microsillon acquis par Jean, *Les Saisons* de Vivaldi. Ainsi faut-il s'interroger sur le rôle joué par la musique dans les rapprochements opérés par Jean entre des mois apparemment opposés du calendrier, qui ne sont pas sans rappeler le principe musical de la modulation. On sait que le retour du même dans la musique s'effectue toujours selon le modèle de la spirale, dans un système régi par la loi de la variation²⁴¹. Il en est de même du raisonnement de Jean qui se fonde justement sur le repérage dans la succession des mois et des saisons d'une série de mouvements répétitifs bien que se manifestant sous la forme de phénomènes antagoniques :

²³⁷ François-Bernard Mâche, *Musique au singulier*, op. cit., p. 277.

²³⁸ Michel Tournier, *Les Météores*, op. cit., p. 925.

²³⁹ *Idem*.

²⁴⁰ *Idem*.

²⁴¹ Tel est le sens, comme on l'a vu, de l'ambivalence attribuée par B.-F. Mâche à la musique, art qui exprime une double appartenance : temporelle et intemporelle.

[J]anvier-juillet (plein hiver-plein été), février-août (grand froid-grande chaleur), mars-septembre (fin de l'hiver-fin de l'été), avril-octobre (premiers bourgeons-premières feuilles mortes), mai-novembre (fleurs de vie-fleurs de tombes), juin-décembre (lumière-obscurité)²⁴².

Dans la même typologie de mise en discours de la musique s'inscrit le chant énigmatique qui anime dans *La Goutte d'or* les mouvements enivrants de la danseuse Zett Zobeida et qui revient comme un refrain tout au long du roman au gré des souvenirs d'Idriss. Les moments-clés de son voyage initiatique qui le mène de Tabelbala à Paris se trouvent marqués symboliquement par l'irruption soudaine de ce chant comme à la fin de cette nuit où, lors d'une cérémonie de mariage, Idriss avait assisté, ébloui, à la danse de Zett Zobeida. Sous l'emprise d'une « mélancolie indicible » et du désir de « partir », Idriss est saisi par le scintillement d'un objet qu'il ramasse dans le sable et qui n'est autre que « le plus beau bijou de Zett Zobeida, la goutte d'or »²⁴³. C'est à ce moment-là que la « musique obsédante lui revient aux oreilles » comme pour déclencher le voyage du héros, désormais assujetti à la cadence des étapes et des événements inhérents à son itinéraire. Le voici à bord du car-ferry à destination de Marseille en train de contempler la goutte d'or « sur le fond plombé de la mer », ce qui fait résonner « dans sa mémoire le chant mystérieux de Zett Zobeida »²⁴⁴. Plus tard, bercé par le rythme de la marche du train qui l'amènera à

²⁴² Michel Tournier, *Les Météores*, *op. cit.*, p. 925.

²⁴³ Michel Tournier, *La Goutte d'or*, *op. cit.*, p. 56.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 110.

Paris, il perçoit « se reformer dans sa tête la musique de Zett Zobeida²⁴⁵ ». Plus tard encore, traversant la capitale aux côtés du chameau de Palmeraie en direction des abattoirs de Vaugirard, « contournant les voitures, arrêté aux feux rouges, s’engageant dans les passages souterrains, il entendait chanter en lui la chanson²⁴⁶ » de la danseuse. Le souvenir de Zett Zobeida s’impose à nouveau à son esprit lorsqu’Idriss écoute des enregistrements de la chanteuse égyptienne Oum Kalsoum, que lui fait découvrir Mohammed Amousine :

C’était la même voix, un peu trop grave pour une femme, [...] avec des intonations charnelles d’une déchirante tristesse. [...] C’était la même articulation parfaitement distincte, la prononciation martelée, les mots détachés selon les règles de la diction coranique, et aussi cette répétition modulée, ce retour inlassable du même verset repris avec une intonation différente, jusqu’au vertige, jusqu’à l’hypnose²⁴⁷.

Cette description du chant d’Oum Kalsoum n’est sans doute pas à considérer indépendamment. Cela reviendrait à ignorer le rapport analogique qui s’établit entre le refrain, systématiquement soumis à des variations d’intonation, et la persistance du souvenir du chant de Zett Zobeida qui scande les différentes étapes du parcours initiatique d’Idriss. La dernière d’entre elles, point culminant de la spirale que dessine ce parcours, se consume lorsqu’Idriss, enivré par le cliquetis du marteau piqueur,

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 130.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 178.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 228-229.

aperçoit dans la vitrine d'une bijouterie de la place Vendôme la goutte d'or de Zett Zobeida. Pris de folie, il s'abandonne alors à une danse frénétique « toujours avec en tête²⁴⁸ » les paroles de son chant. Trouvée, perdue et retrouvée, la bulle dorée déclenche et suspend la série des aventures d'Idriss, autant de boucles superposées retraçant, par le biais du souvenir, le chemin parcouru, ramenant sans cesse le passé au présent.

Une structure similaire qui consiste à conférer à la musique le pouvoir de conserver dans le présent la trace du passé, de ranimer un temps appartenant au domaine du jadis, est utilisée par J.-M.G. Le Clézio dans le roman *Désert*. De même que chez Tournier, cette stratégie narrative a pour rôle de placer le récit dans un temps cyclique, qui est la temporalité du mythe par excellence. Deux épisodes sont à signaler, les deux étant destinés à augurer l'aventure de Lalla Hawa, jeune fille du sud marocain, qui décide de quitter son foyer pour se rendre à Marseille, ensuite à Paris, et qui, au bout de quelques mois où elle constate la cruauté du monde occidental, prend le chemin du retour. Le premier épisode à mentionner se déroule pendant l'enfance de Lalla qui, lors d'une de ses ballades solitaires sur la plage, chantonne « une chanson qui dit seulement : "Méditerrané-é-é..."²⁴⁹ » :

Lalla ne sait pas ce que cela veut dire. C'est une chanson qu'elle a entendue à la radio, un jour, et elle n'a retenu que ce mot-là, mais c'est un mot qui lui plaît bien. Alors, de temps en temps, quand elle se sent bien, qu'elle n'a rien à faire,

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 257.

²⁴⁹ J.-M.G. Le Clézio, *Désert*, *op. cit.*, p. 72.

où quand elle est au contraire un peu triste sans savoir pourquoi, elle chante le mot [...] ²⁵⁰.

Le second épisode qui fixe « musicalement » le point de départ de l’aventure de Lalla est lié à l’évocation de sa mère défunte par Aamma, sa tante paternelle :

« [...] Elle savait rire et chanter, elle jouait même de la guitare, elle s’asseyait au soleil devant la porte de notre maison, et elle chantait des chansons... »

« Qu’est-ce qu’elle chantait, Aamma ? »

« C’étaient des chants du Sud, [...] je ne pourrais pas les chanter comme elle. »

« Cela ne fait rien, Aamma, chante seulement pour que j’entende. »

Alors Aamma chante à voix basse [...]. Lalla retient son souffle pour mieux entendre la chanson de sa mère ²⁵¹.

On comprend immédiatement que la fonction primordiale de la mise en discours de la musique dans la première partie du roman ne saurait être que celle d’exprimer symboliquement l’attachement de l’héroïne à l’espace méditerranéen et au désert marocain. Ce sont là, d’ailleurs, les deux dimensions du cadre naturel représenté dans les cinq séquences composant la chanson que fait découvrir Aamma à sa nièce. Y sont présents la « mer », le « cactus », « le vent », le « sable », les « pierres blanches », le « soleil » ²⁵². Comme dans le cas du refrain de la romance fredonnée par Lalla qui

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 72-73.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 164.

²⁵² *Ibid.*, p. 164-165.

« annonce » sa future traversée de la Méditerranée, la chanson d'Aamma – dont chaque séquence est encadrée par les mots suivants « Un jour, oh, un jour, [...] je quitterai [perdrai] mon amour » – prédit la séparation de Lalla, au moment où elle part pour la France, d'avec le Hartani à côté duquel elle a découvert l'amour. C'est une sorte de contraction du temps qui est associée à la musique, une prédictibilité qu'on ne saurait dissocier au bout du compte de la figuration mythique du temps cyclique. Telle semble être, d'ailleurs, la signification de l'écho auquel donnent lieu, à la fin du roman, les deux chansons en question. Ainsi, à bord du bateau qui va vers Tanger, décidée à « ne plus jamais revenir » à Paris, ville-symbole du monde occidental, Lalla entend des gens chanter « une chanson nasillarde et triste²⁵³ » qui la transporte soudain dans le passé :

Il y a si longtemps qu'elle a entendu cette chanson, comme dans un rêve ancien, à demi effacé. [...] [E]lle chante un peu pour elle-même, entre ses dents, la chanson ancienne, celle que chantait Aamma, et qui venait de sa mère. [...] Les trépidations des machines couvrent le son de sa voix [...]. Alors, pour faire plus de bruit, et pour se donner courage, Lalla chante plus fort les mots de la chanson qu'elle préférait :

« Médi-ter-ra-nné-é-e... »²⁵⁴.

Ce que donne à comprendre cet extrait où prennent forme à nouveau dans l'esprit de Lalla les deux chansons qui circonscrivent son voyage initiatique, c'est que son retour

²⁵³ *Ibid.*, p. 383.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 383-384.

au Maroc est en même temps un retour dans le passé. La signification que recèle ce mode de mise en discours de la musique n'est autre que celle d'un lieu de croisement du passé et du futur, d'un jeu de miroirs où ils ne cessent de se superposer comme deux dimensions d'une même temporalité, l'Aiôn.

Un schéma similaire de mise à l'œuvre symbolique de la musique est utilisé par Le Clézio dans *Le Chercheur d'or*, où le récit se place dès l'*incipit* du roman dans l'univers du son et du souvenir. C'est ainsi que débute l'exposé autobiographique d'Alexis, le protagoniste du roman dont l'histoire commence et s'achève dans l'Ile Maurice : « Du plus loin que je me souviens, j'ai entendu la mer²⁵⁵. » Et le narrateur de poursuivre :

Mêlé au vent [...] qui ne cesse pas, même lorsqu'on s'éloigne des rivages et qu'on s'avance à travers les champs de canne, c'est ce bruit qui a bercé mon enfance. Je l'entends maintenant, au plus profond de moi, je l'emporte partout où je vais.²⁵⁶

Il apparaît nettement à la lecture de ce passage que l'élément déclencheur de la narration initiée par Alexis de ses voyages et expériences est de nature auditive, voire musicale (« c'est ce bruit qui a bercé mon enfance »). Ce qui plus est, la « musique » des vagues qui hante Alexis semble fournir l'énergie du travail mémoriel sur lequel s'appuie la narration dans son ensemble (« je l'emporte partout où je vais »). À cette musique s'ajoutent les chants créoles écoutés par le protagoniste dans son enfance, qui

²⁵⁵ J.M.G. Le Clézio, *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985, p. 13.

²⁵⁶ *Idem*.

nourrissent à leur tour le souvenir. Il en est ainsi par exemple de l'épisode où le jeune Alexis entend chanter au milieu des champs les travailleurs de la canne, ce qui occasionne dans son esprit la résurrection d'un temps révolu :

Ils chantent en travaillant, et j'aime bien entendre leurs voix monotones dans l'étendue solitaire des plantations [...]. J'aime bien chanter pour moi-même la chanson en créole que le capt'n Cook chantait pour Laure [la sœur d'Alexis] et pour moi quand nous étions tout petits [...]²⁵⁷.

Plus tard, à bord du bateau qui doit l'emmener à Rodrigues où il se lancera dans la quête du trésor légendaire du Corsaire, Alexis établit, à son insu, une contiguïté insoupçonnée entre les deux univers sonores mentionnés, celui des chants indigènes et celui du mouvement des vagues :

[J'étais] au milieu des cordages, écoutant la voix des hommes de mer, et la guitare qui jouait sans cesse la même chanson créole. La voix, à un moment, est devenue plus forte [...]. Je me suis endormi en écoutant les paroles de la chanson. [...] Quand je me réveille [...] la terre n'existe plus. [...] Aussi loin que je puisse voir, il n'y a que cela : la mer, les vallées profondes entre les vagues, l'écume sur les crêtes. J'écoute le bruit de l'eau qui serre la coque du navire [...]. Le vent surtout, qui gonfle les voiles et fait crier les agrès. Je reconnais bien ce bruit, c'est celui du vent dans les branches des grands arbres,

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 61.

[...] le bruit de la mer qui monte, qui se répand jusque dans les champs de canne²⁵⁸.

Nouvelle émergence donc du passé sur la spirale du temps, nouveau retour à la source sonore du souvenir. Endormi par la chanson créole « sans cesse » recommencée par l'un des membres de l'équipage, chanson qui fait écho au mouvement des vagues, le héros se laisse transporter non seulement dans un autre espace (« Quand je me réveille [...] la terre n'existe plus »), mais aussi, subséquemment, dans un autre temps, l'époque de son enfance. Il y a comme une coexistence du jadis et du maintenant qui s'aménage, du moins telle semble être l'image qui se profile par l'emploi du présent de l'indicatif à la fois pour dépeindre ce qui est perçu par Alexis au moment de l'énonciation et pour donner voix au souvenir.

La musique intervient à nouveau dans le récit d'Alexis vers la fin de son séjour à Rodrigues, quand il comprend que le trésor recherché n'est pas de l'or, mais le sens de sa propre vie. C'est à ce moment-là que la ritournelle de l'enfance resurgit dans l'esprit d'Alexis comme pour marquer la fin d'un parcours ou l'accomplissement d'un projet existentiel :

Seul au milieu de ces pierres, avec pour unique appui ces liasses de papiers, ces cartes, ces cahiers où j'ai écrit ma vie !

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 112-113.

Je pense au temps où je découvrais le monde [...]. [...] Je chante [...] le refrain que nous chantions avec le vieux Cook, en nous balançant lentement [...]. Cette voix est à nouveau en moi²⁵⁹.

En somme, ce qui se révèle à Alexis au bout de sa quête, c'est l'intelligibilité du bonheur perdu à la sortie de l'enfance, l'harmonie qu'il avait intuitivement associée à la « musique » des vagues ou bien aux chansons créoles et qu'il parvient enfin à nommer. C'est ainsi que prend forme dans le discours d'Alexis la prise de conscience de l'objet de la quête : « Autrefois, je ne savais pas ce que je cherchais, *qui* je cherchais. [...] Aujourd'hui, je suis libéré d'un poids, je peux vivre libre, respirer²⁶⁰. »

La rêverie du héros qui clôt le roman vient consacrer le statut de la musique en tant que corrélat du souvenir. Emporté par ses fantasmes empreints des réminiscences sonores de son enfance, Alexis prend le large à bord de son bateau imaginaire, sans direction aucune, comme pour donner un sens plus concret, par le biais de cette allégorie, au bonheur perdu et retrouvé :

J'irai sur le port pour choisir mon navire. Voici le mien : il est fin et léger, il est pareil à une frégate aux ailes immenses. [...] Il glisse lentement vers le large, sur la mer noire du crépuscule, entouré d'oiseaux. [...] Je suis sur le pont, à la poupe, enveloppé de vent, j'écoute les coups des vagues contre l'étrave et les détonations du vent dans les voiles. Le timonier chante pour lui

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 296-297.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 299.

seul, son chant monotone et sans fin, j'entends les voix des marins [...]. Nous sommes seuls sur la mer, les seuls êtres vivants²⁶¹.

La dernière phrase du roman (« Il fait nuit à présent, j'entends jusqu'au fond de moi le bruit vivant de la mer qui arrive²⁶² »), qui coupe court à la rêverie d'Alexis, fait écho à la première (« Du plus loin que je me souviens, j'ai entendu la mer »). Pourtant, elle ne vise pas à produire un simple effet de répétition, mais plutôt à dessiner une nouvelle volute du parcours existentiel du héros qui perçoit désormais la « musique » des vagues non plus comme un appel ou comme un attrait inexplicable, mais sous la forme d'une révélation. En termes dialectiques, le moment de cette révélation (« à présent ») représente la synthèse et le dépassement de toutes les couches du passé, chacune modulant à sa façon l'intuition du bonheur remontant à l'enfance.

Dans les romans de Pascal Quignard, la représentation du temps entretient avec le thème de la musique des rapports nourris par la réflexion de l'auteur autour de ce qu'il appelle le « jadis ». « Il y a un indomesticable, écrit-il, que je nomme le jadis et que j'oppose au passé comme la lave éruptive s'oppose et dévaste la croûte solide et beaucoup plus récente des vieilles explosions sédimentaires²⁶³. » Il existe donc un temps, dans la vision de Quignard, qui appartient au passé, mais qui s'en distingue par sa persistance particulière et par son caractère inassimilable. C'est un passé qui, en quelque sorte, remet en cause incessamment la frontière qui le sépare du présent. Ou bien, pour utiliser la formule de Jean-Bertrand Pontalis, c'est un « temps qui ne passe

²⁶¹ *Ibid.*, p. 333.

²⁶² *Idem.*

²⁶³ Pascal Quignard, « Le passé et le jadis », in *Le Monde*, 21 novembre 2002.

pas²⁶⁴ », temps intérieur ou temps intime. Le jadis ou le temps qui ne passe pas est fondamentalement lié à l'expérience de la perte et à la difficulté de faire le deuil de cette perte. Cette inaptitude des héros quignardiens à intégrer l'absence ou la disparition d'un être auquel ils ont été attachés affectivement est toujours mise en scène sous la forme du refus du protagoniste de vivre le présent²⁶⁵. L'on reconnaît sans doute dans cette attitude le topos littéraire du « regard en arrière » qui, associé au fait que tous les protagonistes quignardiens composent ou jouent de la musique, renvoie au mythe d'Orphée.

Cependant, au-dessous de cette couche qui tient à la fois de la « pensée » de la musique propre à Quignard et d'un certain héritage culturel, on peut identifier un discours sur la musique dont la source n'est autre que celle de l'imaginaire transindividuel dans lequel puisent aussi Tournier et Le Clézio. Il s'agit, comme on l'a déjà montré, de cet imaginaire où la musique est associée à la vision d'un temps circulaire ayant comme figure représentative la spirale. Au niveau du récit, cette vision se matérialise le plus souvent dans les romans de Quignard sous la forme du souvenir dont la musique devient le corrélat. Ainsi en est-il, par exemple, de l'extrait suivant

²⁶⁴ Jean-Bertrand Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 1997.

²⁶⁵ Tel est le cas de Charles Chenogne, le héros-narrateur du roman *Le Salon du Wurtemberg*, qui, parvenu à la quarantaine et hanté par son passé, éprouve le besoin d'abandonner ses activités et de s'installer dans la propriété familiale de Wurtemberg. Lorsqu'il se retourne sur son enfance et son adolescence, il comprend que sa vie présente porte l'empreinte de deux grandes absences : celle de sa mère dont l'indifférence a marqué son enfance et celle de son ami Florent qui s'est éloigné de lui à cause d'une liaison que notre héros a eue avec son épouse. On peut penser également à l'expérience de Sainte-Colombe du roman *Tous les matins du monde*, qui, après la disparition prématurée de sa femme et avec deux filles à élever, s'abandonne à la méditation et au silence. Un cas similaire est celui d'Ann Hidden, l'héroïne du roman *Villa Amalia*, qui décide de liquider tout ce qui l'attache à son époux (qui l'avait trompée) et à sa carrière pour aller habiter sur l'île Ischia dans une villa discrète. Mais au fur et à mesure que la lecture avance, on comprend qu'après avoir quitté le foyer conjugal Ann Hidden est entraînée, à son insu même, dans une sorte de retour fantasmatique à l'enfance, période de sa vie marquée par l'absence du père.

tiré du roman *Les Tablettes de buis d'Aprononia Avitia* (1984) qui se présente sous la forme d'un journal intime ou d'un agenda tenu par une patricienne romaine du 4^e siècle de notre ère. Elle y consigne entre autres des scènes de la vie quotidienne dont celle-ci où elle rend visite à un ami mourant :

Je visitai Publius. [...] Il neigeait. [...] Publius n'ouvrit pas les yeux. Il soufflait en dormant, la lèvre supérieure dégouttant de sueur. Comme je demeurai immobile et prêtais l'oreille au souffle de mon ami, j'eus dans l'oreille les mots et la cadence d'un chant. [...] Je me souvins de la si belle et jeune Latronia quand elle chantait ce chant. Je me souvins de la rougeur à ses joues. Je revis ses deux grands yeux excités qui brillaient²⁶⁶.

Latronia, il faut le préciser, est le nom de la nourrice d'Aprononia Avitia, une jeune femme tuée cruellement lors d'un banquet par le père de l'héroïne, âgée de sept ans à l'époque. Ce qui retient l'attention dans cet extrait, c'est le rapprochement imprévu opéré dans le discours d'Aprononia par la disparition imminente de son ami et celle, remontant à plusieurs décennies, de sa nourrice Latronia. Tout oppose, en apparence, les deux images dépeintes : on note surtout le contraste entre, d'un côté, la pâleur du visage de Publius symbolisée par l'évocation de la neige et ses yeux fermés d'un côté et, de l'autre côté, la « rougeur » des joues de Latronia et ses « grands yeux excités qui brillaient ». Mais à essayer de saisir toute la portée de cet incident ayant marqué l'enfance d'Aprononia, il s'avère que la raison d'être de cette dissemblance entre les

²⁶⁶ Pascal Quignard, *Les Tablettes de buis d'Aprononia Avitia*, Paris, Gallimard, 1984, p. 136.

deux images ne peut être que de mieux mettre en évidence le thème de la perte qui traverse toute l'œuvre de Quignard. Au fait, en approchant son ami agonisant, l'héroïne en vient à combler un creux qui l'habite depuis longtemps mais qu'elle ne paraît pas discerner. Ce creux trouve son origine, comme elle le laisse entendre dans un passage antérieur, dans l'interdiction imposée par le père assassin à la mort de Latronia : « [Il] interdit que j'approchasse son corps²⁶⁷. »

Cette mise en perspective du fragment cité n'épuise certainement pas la signification du chant qui interpelle subitement l'esprit d'Aprononia. Lorsque le souffle de Publius stimule la mémoire auditive de l'héroïne en éveillant l'image de la nourrice associée à son chant, c'est plus qu'une simple stratégie narrative qui se met en place ; c'est aussi une certaine manière de représenter la musique qui entre en jeu, en l'occurrence son rapport au souvenir, à ce que l'imagination reconnaît donc comme « signe » du temps cyclique, du retour de ce qui a déjà été vécu. Le chant se mue en souffle, la disparition de Publius fait écho à celle de Latronia, le regard scintillant de celle-ci contraste avec les yeux clos de celui-là, le passé investit le présent dans une succession de formes qui se départent et s'appellent pareil aux courbes d'une spirale ou aux séquences qui participent, en musique, au phénomène de la modulation.

C'est encore la musique, ou bien un élément sonore qui, dans *Le Salon du Wurtemberg*, conserve la trace du passé, comme dans l'exemple suivant où Charles Chenogne, le narrateur, explique son projet de raconter sur le mode chronologique différents événements et expériences de sa biographie :

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 117

Tout sombre dans l'oubli. Sans cesse ma vie, ces visages, ces petites scènes – tout sombre dans l'oubli si je n'écris pas. Je ramène à la lumière quelques couleurs et parfois leur éclat. Le plus souvent ce n'est aucune lueur, aucune odeur mais des lambeaux de sons. Des fredons intérieurs. [...] Si je concentre toute mon attention et que je cherche à faire revivre la maison de Saint-Germain-en-Laye, c'est le bruit de la machine à coudre de Mademoiselle Aubier que j'entends – comme le chant crissant des cigales ressuscite aussitôt le petit cabanon de Bormes²⁶⁸.

Les deux conjonctures évoquées ici par Chenogne ont partie liée avec les deux événements majeurs ayant mis leur empreinte sur son amitié avec Florent Seinecé, laquelle se trouve au centre de son entreprise autobiographique. Il s'agit, en premier lieu, des visites rendues à celui-ci par le narrateur dans le salon qu'il avait loué chez Mademoiselle Aubier. C'est au cours de ces fréquentations que leur amitié se consolide. La seconde circonstance mentionnée, tout aussi significative, a trait à la rupture de cette amitié à cause de la relation adultère qui se consomme entre Chenogne et l'épouse de son ami dans une petite cabane située au bord de la Méditerranée. Du reste, c'est le regret de cette amitié perdue qui entraîne le narrateur dans sa tentative d'arracher à l'oubli des épisodes du passé comme si, à travers le véhicule du souvenir, l'aveu rétroactif devait faire refluer le temps. Comme dans les exemples précédents, on constate que l'ancrage du souvenir est de nature sonore, voire musicale : le bruit saccadé de la machine à coudre conserve à travers les années dans

²⁶⁸ Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, *op. cit.*, p. 44.

l'esprit de Chenogne l'image du salon habité par son ancien ami, tout comme celle du cabanon de Bormes s'anime au chant des cigales. Il s'impose, histoire de mieux dégager le substrat de cette configuration imaginaire corrélant temps et musique, de prêter attention aux métaphores « faire revivre » et « ressusciter » le passé, qui en disent long de l'importance de l'idée de répétition ou de reprise inhérente à cette représentation. Pareil aux structures sonores qu'un développement mélodique réitère systématiquement, les événements du passé se reproduisent dans le souvenir, telle semble être l'analogie sur laquelle se fonde, implicitement, l'énoncé du narrateur.

Mais il n'y a pas que le souvenir, le regard en arrière, qui est investi par l'imaginaire musical. Sur la spirale du temps, le retour du même peut aussi donner lieu à des anticipations tel qu'illustré par cette méditation de Charles Chenogne autour d'une comptine qui lui semble avoir prédit la mort de son ami :

Je songeais à cette comptine sublime :

Pain bis, pain blanc,

Chandelle d'argent,

Ton corps est mort.

Et ce chant mystérieux et admirable recelait quelque chose, en lui, que je ne parvenais pas à nommer, pour qu'il m'émût à ce point. Et je cherchais en lui, [...] je me secourais de cette chandelle belle et blanche et illuminais ce corps mort, ou chaviré de plaisir et ayant toutes les apparences de la mort, que la

comptine enfantine, anonyme, anticipait peut-être confusément ou même, peut-être, crûment²⁶⁹.

Dotée de la capacité de préserver la trace du passé, la musique possède aussi celle de faire entrevoir l'avenir ; elle « recèle », pour reprendre le mot du narrateur, les germes de ce qui sera, les signes avant-coureurs des évolutions de ce dont le présent ne saurait tout au plus que présumer. Irréductible aux paroles de la comptine, son « message » funeste comporte aussi une part d'ineffable résidant dans son *melos*, dans sa structure proprement musicale qui s'adresse non plus à l'intellect (« je ne parvenais pas à nommer ») mais à l'intuition et à la prédisposition pour l'exercice de l'anticipation.

Un dernier exemple, enfin, qui illustre la temporalité propre à l'imaginaire musical, est emprunté à un autre roman de Quignard, *Les Escaliers de Chambord*, dont l'intrigue est construite autour de la corrélation musique/souvenir. Le protagoniste, Édouard Furfooz, est un collectionneur de jouets anciens qui s'empare, lors d'une visite au dépotoir de déchets, d'une barrette bleue laquelle lui jette un singulier appel. Elle fait remonter en lui un souvenir enfoui, voire refoulé, celui d'une scène d'enfance que voici :

Il porta la main à ses yeux. Il vit peu à peu au fond de lui-même la natte d'enfant à laquelle la petite barrette bleue était fixée. [...] C'était un souvenir qui revint brusquement – mais presque plus qu'un souvenir : une vision. [...]

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 342.

Elle était au piano. [...] Ses pieds ne touchaient pas le plancher. Hélas, il ne voyait cette petite fille que de dos. Elle avait quatre ou bien cinq ans. Elle avait une natte brune très épaisse et courte qui bougeait dans son dos, qui allait de droite à gauche, qui à vrai dire [...] ne battait pas vraiment la mesure, ni ne battait à contre temps : elle battait un mouvement indépendant, déphasé. La natte musicienne était terminée par une petite barrette en bakélite ou en jade ou en plastique bleu [...].

La petite fille semblait terriblement triste, éperdue. [...] Le mouvement désordonné de la barrette bleue était celui de la douleur²⁷⁰.

Plus tard, le souvenir de cette scène se précise :

Une petite fille qui portait une robe bleue comme les pétales des bleuets. Un petit bout de femme avec une robe bleue. Une robe bleue devant un piano [...]. [...] Cette petite fille, le dos de cette petite fille pleuraient. C'étaient d'immenses sanglots.

– Je ne veux plus faire de piano. Maman m'a fait mal. Je ne mettrai plus jamais les doigts sur un piano.

Il lui avait juré qu'elle ne ferait plus jamais de piano, qu'il la défendrait, [...] qu'il assourdirait à jamais la musique [...]. Et lui-même arrêta du jour au lendemain [...] le piano²⁷¹.

²⁷⁰ Pascal Quignard, *Les Escaliers de Chambord*, Paris, Gallimard, 1989, p. 93-94.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 285-286.

C'est à travers la résurrection soudaine de ce débris biographique conservé par la mémoire qu'Édouard Furfooz parviendra à cerner l'origine de son aversion pour la musique. Car il se trouve que la faille creusée par l'irruption de ce souvenir fait vaciller des couches encore plus reculées de son psychisme, celles notamment habitées par les quelques images qui prennent forme dans un des rêves d'Édouard. Lors d'une baignade organisée par l'école une tempête éclate subitement et les vagues agitées de la mer surprennent les enfants sur la plage. Parmi ceux-ci, le petit Édouard et son amie Flora dont il s'efforce d'arracher aux vagues le corps inerte en tirant sur la natte jusqu'à ce qu'il s'évanouisse. Quand il reprend conscience il sent qu'une main s'acharne sur ses doigts et il voit qu'on extirpe de sa main des bouts de cheveux noirs et une barrette bleue. Longtemps oubliées, ces images ramenées à la surface de la conscience par le biais du rêve, en corrélation avec le souvenir de la petite fille abattue assise devant le piano, révèlent à Édouard les ressorts de sa passion pour la collection de jouets anciens. Ce qu'il décèle tout particulièrement lors de la prise de conscience de la perte de son amour d'enfance, c'est la signification inconsciente qu'il avait assignée à sa collection de jouets mécaniques représentant des « musiciens silencieux [...] s'escrimant à vide sur des violons ou des tambours muets²⁷² ». Associés à la haine que lui inspire la musique, ces « petits musiciens qui jouaient dans le silence [...], qui ne raclaient que du vide, qui ne tambourinaient que de l'air²⁷³ » sont là pour compenser la perte de Flora, pour abolir en quelque sorte la distance qui sépare le présent du passé. Cette musique silencieuse qui permet à Édouard de remonter le cours

²⁷² *Ibid.*, p. 323.

²⁷³ *Ibid.*, p. 383.

du temps est de la même nature que celle à laquelle se sent attachée Laurence, la pianiste qui allait devenir sa compagne, hantée elle aussi par une perte :

Son frère était mort. [...] Elle vivait aux aguets, dans un état permanent d'exil. Sauf dans la musique. Dans la musique le vide s'éloignait d'elle et il lui semblait qu'elle se fondait à quelque chose de plus continu. Comme on se fondait soudain au sommeil quand le sommeil était à deux doigts d'être là²⁷⁴.

Dans le cas d'Édouard, ce pouvoir qu'il prête inconsciemment à la musique, sa souveraineté sur le temps, il s'avère inapte à l'intégrer en raison de son incapacité à vivre la douleur causée par la perte de Flora. D'où son aversion pour la musique à laquelle il s'évertue à substituer le silence, c'est-à-dire une autre forme de musique, silencieuse celle-ci, ou latente. Il reste que chez Édouard, comme chez Laurence, on retrouve le même type de représentation de la musique, un même schéma imaginaire où le temps perd sa dimension linéaire, où le passé coexiste en quelque sorte avec le présent.

De nombreux autres exemples présents dans le corpus littéraire choisi pourraient illustrer ce vecteur de l'imaginaire musical qui se dégage à la fin de cette série d'analyses, à savoir la mise en place d'une temporalité non-chronologique ou circulaire. Cette temporalité non-objectivable serait représentée par *Aiôn*, elle se déploie entre un passé qui persiste et un futur qui se préfigure ; sur le plan du récit

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 97-98.

proprement dit, elle se matérialise tantôt sous la forme du souvenir, de la nostalgie, du rêve, du regret, tantôt en tant que prémonition, présage ou anticipation.

Chapitre 6

La musique des origines humaines

« un orchestre de quatre cents instruments murmure en moi »
(Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*)

Le troisième mode fondamental de représentation de la musique, aux côtés de l'investissement imaginaire de l'espace et du temps comme données consubstantielles de l'expérience humaine, est représenté par la prise en compte de l'être même de celui qui se laisse traverser par le son. Ce qui caractérise ce troisième volet de l'imaginaire musical, c'est le *topos* de la « profondeur », de l'intensité émotionnelle ressentie par le sujet lors de la rencontre avec l'harmonie sonore. Tantôt localisée dans la sphère de l'âme, tantôt intégrée au corps, tantôt relevant d'une zone limitrophe située au carrefour du biologique et du spirituel, cette profondeur entre en jeu à chaque fois que le narrateur tente de rendre compte de l'impact de la musique sur les personnages. Comme on va le constater, cette perception est liée au siège même de la sensibilité, des pulsions ou des instincts. Sans chercher nécessairement à placer la discussion dans

le cadre théorique de la psychanalyse, on pourrait rapprocher cette caisse de résonance du sujet de ce que Julia Kristeva²⁷⁵ appelle la *chora*, cette totalité constituée par les pulsions ou les énergies primaires dont les manifestations tiendraient du préverbal. Dans ce qui suit il s'agit de montrer que cet espace intérieur, rythmé, s'avère constamment sollicité par l'imagination lorsqu'il est question de rendre dicible ce qui se transmet à travers la musique, autrement dit, ce que ressent celui qui en est affecté. Quel que soit donc le chemin emprunté par l'imagination, elle ne cherche rien d'autre qu'à nommer cette obscure zone de vibration qui lui semble réagir aux stimuli sonores.

Ce troisième mode de manifestation de l'imaginaire musical prend racine dans le caractère immatériel du son, dans sa résistance à la transposition dans le langage, ou encore dans ce que Vladimir Jankélévitch appelle l'*ineffable*. Mystérieuse, insondable, la musique porterait témoignage de ce qu'il y a de plus reculé dans la conscience, voire même de ce noyau intérieur où le corporel et les affects ne font qu'un. Tout se passe comme si la musique possédait la capacité de révéler le lien qui attache l'homme à sa condition originare. Aussi constatera-t-on, à travers les exemples tirés des œuvres constituant le corpus représentatif de ce travail, que la musique est systématiquement associée à un état inachevé, dégénéré ou rétrograde de l'être humain : enfants, aliénés, infirmes, asthéniques, « sauvages », etc. On aura reconnu comme dénominateur commun des figures de cette galerie le *topos* littéraire de la sensibilité exacerbée, singulière ou indomptable, lequel joint à la fragilité une intensité affective hors du commun. C'est à Rousseau, sans doute, qu'on doit remonter pour retrouver la source

²⁷⁵ Julie Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

de cette représentation de la musique où l'intériorité joue un rôle central. Dans son *Dictionnaire de musique*, il définit la « sensibilité » comme cette « disposition de l'âme qui inspire au compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'exécutant la vive expression de ces mêmes idées, et à l'auditeur la vive impression des beautés et des défauts de la musique qu'on lui fait entendre²⁷⁶ ». C'est la sensibilité qui s'exprime, selon Rousseau, dans le « cri de la nature²⁷⁷ », cette langue originaire dont les premières inflexions « furent chantantes et passionnées », car « ce n'est ni la faim ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère, qui [...] ont arraché les premières voix »²⁷⁸. Ne pourrait-on pas dès lors avancer que malgré la variété des contingences narratives, les héros qui incarnent à l'intérieur des récits le penchant pour la musique symbolisent tous cet « homme de la nature » imaginé par Rousseau, l'autre par excellence de « l'homme de la culture » ? Cette hypothèse permettrait du reste de mieux rendre compte du lien qui rattache le spectre des figures énumérées à l'idée de régression, de dégradation ou d'incomplétude. Qu'il s'agisse de l'image du corps détérioré, de celle d'une condition ou prédisposition mentale en discordance avec les conventions et les normes de la vie sociale, ou encore de la représentation des formes primaires de l'évolution individuelle, c'est une certaine fragilité, voire une certaine inadaptation, qui caractérise les personnages destinés à symboliser le rapport intime à la musique de l'homme primordial.

²⁷⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, in Raymond Trousson et Frédéric Eigeldinger (éditeurs), *Édition thématique du tricentenaire, Œuvres Complètes*, t. XIII, Genève, Champion-Klincksieck, 2012, p. 736-737.

²⁷⁷ *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755).

²⁷⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* (1781), Paris, Flammarion, 1993, p. 62.

Une galerie de « mélomanes »

Dans l'œuvre de Michel Tournier, les figures-phares qui incarnent l'attraction irréprouvable vers la musique sont celles de l'enfant arriéré ou atteint d'une difformité physique, de l'adolescent ingénu ou encore de l'adulte éprouvant la nostalgie de l'enfance, voire le phantasme du retour au stade de l'innocence primordiale. Il faut ajouter que cette musique à laquelle se noue la destinée des héros de Tournier ne s'inscrit dans aucune tradition esthétique et ne s'apparente à aucune forme musicale culturellement déterminée ; l'univers de cette musique est celui du son pur, de l'éclat spontané, du bruit fulgurant de la nature. Françoise Merllié reconnaît à juste titre comme archétype de cette musique « élémentaire²⁷⁹ », du « son fondamental²⁸⁰ » qui hante ses protagonistes, le cri. À travers le cri, qui tient du préverbal, d'une forme primitive de communication, s'exprime une intensité émotionnelle foncière. Tantôt plainte, tantôt vagissement, tantôt râle, le cri, chez Tournier, transmet surtout la souffrance et la peur de mourir. Dans son journal, Tiffauges dépeint l'un des rites auquel il s'adonne par « désespoir²⁸¹ » :

Je me mets à plat ventre par terre, les pieds tournés vers le dehors, et je m'appuie des deux mains sur mes bras tendus, le buste dressé, la tête renversée en arrière vers le plafond. Là, je brame. C'est comme un rot profond et

²⁷⁹ Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, op. cit., p. 179.

²⁸⁰ Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, op. cit., p. 607.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 263.

prolongé qui semble monter de mes entrailles et qui fait longuement vibrer mon cou. En lui s'exhale tout l'ennui de vivre et toute l'angoisse de mourir²⁸².

David Platten, dans *Michel Tournier and the Metaphor of Fiction*, souligne à son tour les significations attribuées par le romancier au cri : « [N]on-verbal sound is equated squarely with pain²⁸³. » De même, explique-t-il, « the emphasis on raw sound [...] may suggest depths of emotion and feeling which exist beyond language²⁸⁴ ».

Le cri est, certes, déclenché par l'irruption d'une souffrance, et donc il donne voix au désespoir et à la détresse. Mais il n'est pas que cela. Le second versant du cri, chez Tournier, remet en place, ne serait-ce que de manière illusoire et transitoire, la possibilité de surmonter la dérégulation et de retrouver l'horizon de la quiétude, de même que celui de l'extase. Le hurlement des enfants qui obsède Tiffauges exprime bien, par exemple, le besoin éprouvé par celui-ci de se laisser transporter dans un ailleurs qui n'est autre, en réalité, que le monde primordial. Cette obsession trouve sa source, comme le laisse entendre le héros, dans les histoires que lui racontait Nestor sur les aventures arctiques de Bram, le protagoniste du roman *Le Piège d'or* de J.O. Curwood :

Pour Bram, hurler avec les loups n'était pas une figure de style : *Il avait soudain rejeté sa grosse tête en arrière par une clameur caverneuse qu'il fit jaillir vers le ciel de sa gorge et de sa poitrine*, récitait Nestor. [...] À ce cri

²⁸² *Idem.*

²⁸³ David Platten, *Michel Tournier and the Metaphor of Fiction*, Liverpool University Press, 1999, p. 109.

²⁸⁴ *Idem.*

sauvage répondent les hurlements du vent du nord, mais aussi parfois *la musique des cieux, cette étrange et fantastique harmonie que l'aurore boréale fait entendre dans l'air pour annoncer son lever*. [...]

Le cri de Bram, les hurlements des loups et du vent, la musique métallique de l'aurore boréale, c'était l'irruption dans la vie confinée, recluse, vouée à toutes les promiscuités que nous menions à Saint-Christophe d'un monde vierge et inhumain, blanc et pur comme le néant²⁸⁵.

C'est la nostalgie d'un monde pré-humain que s'efforcent d'assouvir les héros de Tournier lorsqu'ils se laissent fasciner par les inflexions d'ordre non-verbal. Musique élémentaire, le cri conserve intacts les liens qui rattachent l'homme à ses origines animales, il porte en lui les reliques de l'« homme-bête²⁸⁶ ».

La rêverie d'un retour au stade pré-culturel de l'évolution humaine, à une condition proche de l'animalité, prend dans l'œuvre de Tournier l'allure de trois figures principales, chacune intimement liée à l'univers musical : le « sauvage », l'adulte entraîné dans ce que Gilles Deleuze appelle le « devenir-animal²⁸⁷ » et l'enfant. Ainsi en est-il, par exemple, de Vendredi qui, avec « un sens inné de la musique²⁸⁸ », parvient à faire chanter Andoar en accordant ses boyaux afin qu'ils puissent retentir tous ensemble « sans discordance²⁸⁹ ». « Vendredi, écrit Robinson dans son *Log-book*, avec une intuition infallible a trouvé le seul instrument de

²⁸⁵ Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, op. cit., p. 256.

²⁸⁶ *Idem*.

²⁸⁷ « Devenir-animal, c'est poursuivre l'altérité, c'est résister au laci identitaire et policé, c'est échapper aux rets des appareils institutionnels, c'est redevenir vivant » (*L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, téléfilm produit par Pierre-André Boutang, 1988).

²⁸⁸ Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, op. cit., p. 178.

²⁸⁹ *Idem*.

musique qui répondît à sa nature²⁹⁰. » Ainsi en est-il également de Robinson qui, retombé à l'état animal²⁹¹, se laisse fasciner par la « *symphonie instantanée*²⁹² » de la harpe éolienne. Le *devenir-animal* de Robinson, mis à part l'expérience de la souille, est consacrée par l'identification prémonitoire qu'il établit dans la partie finale du roman entre lui et le bouc devenu instrument de musique :

Andoar, c'était moi. Ce vieux mâle solitaire et têtue avec sa barbe de patriarche et ses toisons suant la lubricité, ce faune tellurique âprement enraciné de ses quatre sabots fourchus dans sa montagne pierreuse, c'était moi. Vendredi s'est pris d'une étrange amitié pour lui, et un jeu cruel s'est engagé entre eux. « Je vais faire voler et chanter Andoar », répétait mystérieusement l'Araucan²⁹³.

Une ambiguïté guère fortuite, comme on le verra, plane sur cet extrait étant donné le double emploi du nom Andoar, d'abord adopté par Robinson pour s'identifier au bouc, ensuite présent dans le propos de Vendredi où il désigne ce dernier. Dans ce passage non seulement il est question de la conversion d'Andoar en harpe éolienne, mais, qui plus est, il annonce la métamorphose de Robinson en bouc chantant, laquelle se produit allégoriquement dans les dernières lignes du roman, lorsque, à côté du mousse réfugié du *Whitebird*, il regarde le navire s'éloigner des côtes de Speranza :

²⁹⁰ Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, op. cit., p. 194.

²⁹¹ « La fin, le but final de Robinson, c'est la *déshumanisation* », écrit Deleuze (postface à *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 271).

²⁹² Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, op. cit., p. 195.

²⁹³ *Ibid.*, p. 194.

C'est alors que le soleil lança ses premières flèches. [...] Robinson [...] faisait face à l'extase solaire avec une joie presque douloureuse. Le rayonnement qui l'enveloppait le lavait des souillures mortelles de la journée précédente et de la nuit. [...] Sa poitrine bombait comme un bouclier d'airain. Ses jambes prenaient appui sur le roc, massives et inébranlables comme des colonnes. La lumière fauve le revêtait d'une armure de jeunesse inaltérable et lui forgeait un masque de cuivre d'une régularité implacable où étincelaient des yeux de diamant. Enfin l'astre-dieu déploya tout entière sa couronne de cheveux rouges dans des explosions de cymbales et des stridences de trompettes²⁹⁴.

Sous le soleil du matin qui répand tout autour ses éclats métalliques, Robinson se mue en être d'airain et de cuivre, son corps paraissant participer au concert de cymbales et de trompettes de la nature environnante. Devenu partie intégrante du paysage sonore, Robinson acquiert en même temps, subrepticement, par le jeu d'allusions et d'échos inhérent à la description, les attributs d'Andoar. Les « souillures » dont il garde le souvenir renvoient aux « toisons suant la lubricité » du bouc, ses jambes prenant « appui sur le roc, massives et inébranlables » répondent à la posture du « faune tellurique âprement enraciné de ses quatre sabots fourchus dans sa montagne pierreuse », tandis que la lumière « fauve » accomplit la transfiguration de Robinson dont la poitrine devient « bouclier », dans un mouvement qui réitère la transformation du grand bouc en armure providentielle lors de la dégringolade dans le précipice où il

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 218.

entraîne Vendredi. « Il est mort en me protégeant avec sa fourrure²⁹⁵ », explique celui-ci. Si tant est que Tournier lance ici au lecteur un défi de nature rhétorique, la métamorphose du bouc en bouclier invite à être envisagée, au bout du compte, en tant que mise en œuvre du procédé de la *figura etymologica*.

D'autres personnages de Tournier dont les gestes les situent dans une contiguïté avec l'animalité et qui, par ailleurs, manifestent une fascination pour la musique primordiale illustrée par le cri, sont Tiffauges, qui clame sa détresse dans le rituel du brame, et Gilles de Rais. Ce dernier, après la perte de Jeanne accusée de sorcellerie, tout en fondant dans sa seigneurie une collégiale dotée d'une chorale à laquelle il attache « le plus de prix²⁹⁶ », s'adonne frénétiquement, selon le témoignage de son confesseur, à tous les excès : « Il mange comme un loup. Il boit comme un âne. Il se souille comme un cochon²⁹⁷. » Il acquiert une « figure bestiale », « quelque chose de farouche et de sauvage sur les traits, un masque de loup-garou », il « rugit comme un fauve » et « se rue en avant, poussé par ses passions, comme un taureau furieux »²⁹⁸.

Mais c'est surtout autour de la figure de l'enfant que se déploient les significations du thème musical chez Tournier. Comme le constate aussi Françoise Merllié, le cri comme archétype des formes sonores qui peuplent l'univers musical du romancier « est lié à l'enfance²⁹⁹ ». L'enfant, c'est le musicien par excellence chez Tournier, et ce sont la sensibilité et le don vocal infantiles qui apparaissent comme

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 171.

²⁹⁶ Michel Tournier, *Gilles et Jeanne*, *op. cit.*, p. 46.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 72.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 74.

²⁹⁹ Françoise Merllié, *Michel Tournier*, Paris, Pierre Belfond, 1988, p. 20.

modèles de tout véritable enchantement sonore. Plus la musique se tient près du son brut qui est sa matière première, en rejetant autrement dit l'artifice, plus elle augmente son pouvoir d'ensorcellement. De ce point de vue, l'opéra, selon l'appréciation de Tiffauges, se situerait aux antipodes de cet idéal qui se profile comme un reflet de la pureté et de la candeur juvéniles :

Je savais que je haïssais l'opéra, mais maintenant je sais aussi pourquoi. [...] Enfin je ne saurais trop dire pourquoi la fraîcheur qui représente pour moi la valeur majeure [...] me paraît être ce que l'opéra est le moins propre à exalter. [...] Ni la musique, ni les décors, ni l'action, et les personnages moins encore, ne lui laissent aucune place. En vérité l'opéra – qu'il s'agisse de la salle ou du plateau – est pour moi l'un de ces lieux suffocants où il est bien évident que les enfants n'ont pas accès³⁰⁰.

Exclus de l'univers qui regroupe autour de l'élément musical mise en scène, dialogues, gestes, décors sophistiqués, les enfants qui peuplent le monde romanesque de Tournier entretiennent avec le son une relation primaire. Du moins, telle semble être la perception des protagonistes de ses œuvres les plus « musicales », Tiffauges et Gilles de Rais, dont la sensibilité à part leur permet d'entrer en résonance avec le cri d'enfant en tant que prototype de toute véritable musique. Lorsqu'il surgit, le cri émeut avant tout, comme dans ce témoignage de Tiffauges qui assiste régulièrement à la sortie des enfants de l'école :

³⁰⁰ Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, *op. cit.*, p. 316.

J'ai d'abord été retenu par la gerbe sonore qui s'épanouissait derrière le haut mur, un jour que je passais là à l'heure de la récréation. Je me suis arrêté, délicieusement enveloppé par ce vaste chœur unanime et nombreux à la fois, traversé irrégulièrement de silences et d'exclamations, de points d'orgue et de repris *mezza voce*. J'entendais toujours le « cri » qui m'a si chaudement touché le cœur avant-hier, devant les grilles de Sainte-Croix [...] ³⁰¹.

Plus tard, après qu'il devient l'*ogre de Kaltenborn*, Tiffauges, d'un seul geste, fait éclater dans la cour de la Napola où sont réunies quatre cents recrues l'hymne de Prusse-Orientale. Ce qu'il ressent alors, c'est une extase soudaine qui ne diffère guère par sa nature de celle éprouvée auparavant, lorsqu'il écoutait à l'heure de la récréation ou de la sortie de l'école la clameur qui se dégageait du remous infantile : « Les voix impubères jaillissent vers moi, métalliques et coupantes. Elles me percent d'une joie douloureuse, et mon cœur se serre ³⁰². » Gilles de Rais, quant à lui, n'attend des chants qu'on fait apprendre aux enfants de sa collégiale qu'une seule chose : « qu'ils lui brisassent le cœur ³⁰³ ».

Pour Gilles comme pour Tiffauges, le cri comporte de toute évidence une signification ambivalente clairement illustrée par l'oxymore « joie douloureuse » présent dans le discours de ce dernier. Ce qu'ils paraissent dire, c'est que le cri, pour qu'il puisse émouvoir comme la musique, doit trouver sa source dans la souffrance.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 321.

³⁰² *Ibid.*, p. 560.

³⁰³ Michel Tournier, *Gilles et Jeanne*, *op. cit.*, p. 46.

Cet axiome *sui generis* semble guider Michel Tournier lorsqu'il inscrit le cri comme motif qui scande *Le Roi des Aulnes* dans un mouvement de crescendo dont le climax est marqué par les hurlements qui emplissent la Napola lors de l'assaut de l'armée soviétique :

C'est alors que le *cri* s'éleva. Tiffauges le reconnut aussitôt, et il sut qu'il l'entendait pour la première fois dans son absolue pureté. Cette longue plainte gutturale et modulée, pleine d'harmoniques, certains d'une étrange allégresse, d'autres exhalant la plus intolérable douleur, elle n'avait cessé de retentir depuis son enfance [...]³⁰⁴.

La véritable musique, semblent dire de concert Tiffauges et Gilles, se nourrit de souffrance et suppose une violence infligée au corps. Ainsi, après avoir assisté à la messe dédiée aux Saints-Innocents, le protagoniste du *Roi des Aulnes* formule le commentaire suivant qui préfigure le massacre des enfants de la Napola : « Comment n'aurais-je pas associé cette grande et terrible tuerie aux symphonies de cris d'enfants dont je me repais journallement ?³⁰⁵ » Ce parallélisme connaît une duplication dans *Gilles et Jeanne* où le maréchal de Rais, après avoir fondé dans sa Vendée natale une collégiale dédiée aux Saints Innocents, se laisse envoûter par les voix des enfants de la chorale qui font écho à celles des petits garçons tués sur l'ordre du roi Hérode :

³⁰⁴ Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, *op. cit.*, p. 606.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 323.

Mais c'est surtout à la chorale que le maître des lieux attachait le plus de prix. À la fois par goût personnel et parce que rien n'était plus propre que des chanteurs impubères à honorer les angelots issus du massacre de Bethléem, Gilles ne se lassait pas de recruter et d'examiner sous l'angle de la voix et du reste les jeunes chantres de sa collégiale. [...] Et les chœurs désespérés des petits chanteurs aux visages d'anges touchaient Gilles d'autant plus intimement qu'il voyait ces enfants se détacher sur un spectacle d'horreur et de tuerie³⁰⁶.

Le glissement qui se produit dans cet extrait de la référence aux chants de la chorale à l'image des visages horrifiés des petits garçons de la légende biblique fait apparaître une nouvelle métaphore musicale désignant le cri, celle des « chœurs désespérés ».

Une autre cristallisation de la relation imaginaire qui s'établit entre l'enfance comme stade ontogénétique primordial et la sensibilité musicale se fait jour dans le chapitre « La colline des innocents » du roman *Les Météores*. Elle prend la forme notamment de deux hypothèses scientifiques, chacune visant le rapport au son des enfants qui peuplent l'établissement pour arriérés de Sainte-Brigitte. La première est avancée par « une jeune élève du Conservatoire venue à Sainte-Brigitte pour documenter une thèse sur la valeur thérapeutique de la musique chez les arriérés³⁰⁷ ». Après y avoir formé une chorale, un orchestre et même un corps de ballet, elle a été amenée à observer que « les enfants s'en trouvaient mieux, beaucoup mieux³⁰⁸ ». Dans et par la musique, comme le laisse entendre cette constatation, les enfants parviennent

³⁰⁶ Michel Tournier, *Gilles et Jeanne, op. cit.*, p. 46-47.

³⁰⁷ Michel Tournier, *Les Météores, op. cit.*, p. 655.

³⁰⁸ *Idem.*

à rétablir partiellement le contact avec leur environnement, ils retrouvent autrement dit le chemin vers l'intelligible à travers des signes qui tiennent du non-verbal, d'un infra-langage s'il en est. Tout se passe, selon ce postulat, comme si la musique relevait d'une parole originaire dont l'essence ne se préserve dans aucun des systèmes linguistiques existants. De ce fait, si le discours leur est inaccessible, leur intellect s'avère apte à déchiffrer la logique des sons et des rythmes. Une hypothèse apparentée à celle-ci est formulée par le docteur Larouet, psychopédiatre, qui analyse, à l'aide d'un appareil d'enregistrement, les sons plus ou moins articulés émis par les enfants de Sainte-Brigitte :

Il fit un pas décisif en avant le jour où il pensa avoir établi que chacun disposait du même nombre de phonèmes fondamentaux, et que ce même arsenal phonétique comprenait non seulement le matériel sonore de base du français, mais celui de bien d'autres langues. [...] Une hypothèse [...] extraordinaire [...] se dégageait peu à peu des recherches de Larouet. C'était que tout être humain possède à l'origine tous les matériaux sonores de toutes les langues [...] mais qu'en assimilant sa langue maternelle, il perd à tout jamais la disposition des phonèmes inutilisés [...]. Que les débiles profonds eussent conservé intact leur capital phonétique, cela n'avait rien de surprenant en somme puisqu'ils n'avaient jamais appris la langue maternelle [...]. [...] Il s'agissait non d'une langue, pensait Larouet, mais de la matrice de toutes les langues, d'un fonds linguistique universel et archaïque [...] ³⁰⁹.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 657-658.

Ces deux hypothèses ne sont pas anodines dans l'architecture narrative du roman. Elles réverbèrent au contraire sur toute l'évolution des jumeaux, inséparables dans un premier temps, repliés sur eux-mêmes et coupés du monde extérieur par leur langage « cryptophasique », divisés par la suite après que Jean propose de cesser le « jeu de Bep » et brise ainsi la chaîne gémellaire. Selon Paul, la fuite de Jean aurait partie liée avec l'appétence de celui-ci pour le langage socialisé : « Langage sans diffusion, sans rayonnement, concentré de ce qu'il y avait en nous de plus personnel et de plus secret, [...] je ne doute pas que ce soit pour échapper à sa pesanteur écrasante que Jean ait fui. [I]l a préféré le menuet, le madrigal, le doux marivaudage des sociétés sans pareil³¹⁰. » Ces métaphores musicales qui nomment sur le mode péjoratif le code linguistique conventionnel, tenu pour artificiel et dépourvu de profondeur, se situent à l'opposé de la « musique » rudimentaire du jacquard dans laquelle Franz trouve son équilibre psychique. Mais les sons rythmés du jacquard ne seraient-ils pas de la même essence que l'éolien, l'idiome primitif et impénétrable utilisé par les jumeaux ? Certains membres du personnel de Sainte-Brigitte estiment que Franz aurait déchiffré leur parler, ce qui expliquerait sa participation aux mystérieux conciliabules qui les réunit parfois tous les trois.

Que la sensibilité musicale aille de pair chez Tournier avec l'image de l'incomplétude ou de l'imperfection humaine, cela est illustré de manière encore plus nette par la condition d'Esther et par celle de son fils Benjamin dans *Éléazar ou la source et le buisson*. Avant d'épouser Éléazar, alors que le mariage semblait ne pas lui

³¹⁰ *Ibid.*, p. 755.

être destiné, et d'entreprendre le long voyage vers la Californie, elle avait acquis pendant son enfance la réputation d'une inégalable chanteuse :

Esther n'attendait rien ni personne, parce que sa jambe droite avait été atrophiée par une atteinte de paralysie infantile. Elle avait compensé cette infirmité et la solitude qui serait son destin en développant des dons musicaux exceptionnels. Personne dans tout le comté ne chantait d'une voix plus pure en s'accompagnant à la harpe celtique³¹¹.

Ces dons, comme si à l'âge adulte elle devait s'en départir, Esther les a transmis à son fils qui, mordu par un serpent et miraculeusement guéri, atteint donc dans son système somatique vital, s'approprie symboliquement dans la dernière phrase du roman l'héritage maternel : « Benjamin fut fier de prendre place sur le dos de Gus, son petit cheval de cirque, en tenant dans ses bras la harpe aux trente cordes, pour descendre au milieu des fleurs et des fruits de la grande vallée californienne³¹². »

Tous ces exemples convergent vers la conclusion que le musicien par excellence chez Tournier, c'est l'enfant, c'est-à-dire ce qui correspond dans l'ordre de l'évolution phylogénétique à l'homme primitif dans la bouche duquel les sons sont à la fois parole et musique. Souvent, ce stade du développement individuel s'associe à la diminution des capacités physiques ou mentales, à une régression qui trouve son corrélat dans le cri, le gémissement ou le grognement. C'est cette musique primaire qui, tout au long de ses romans, manifeste sa polarité avec les formes et les genres de

³¹¹ Michel Tournier, *Éléazar ou la source et le buisson*, op. cit., p. 29-30.

³¹² *Ibid.*, p. 140.

la tradition musicale occidentale. Pour tout dire, la sensibilité musicale est l'apanage, chez Tournier, du marginal, de l'exclu de la société ou du reclus, cette condition leur conférant le privilège d'entretenir avec le son une relation primaire et spontanée, peu ou nullement modifiée par les codes culturels.

Cette même matrice imaginaire domine la représentation du mélomane dans les romans de Le Clézio, bien que cette figure s'avère, du point de vue de sa portée symbolique, moins complexe que chez Tournier. Dans un volume collectif récent consacré à la place des arts dans les œuvres de Le Clézio on lit ces phrases éclairantes : « J.M.G. Le Clézio met en scène des personnages que nous pouvons qualifier de musiciens de hasard. Le plus souvent sans formation artistique, ils pratiquent l'improvisation et ne savent pas lire une partition³¹³. » Dans la majorité des cas, c'est à travers la figure de l'enfant (voire de l'adolescent) ou bien du vieillard que la musique révèle sa pureté originare. Les personnages qui assument ce rôle, tantôt en-deçà, tantôt au-delà de l'âge de la plénitude biologique et intellectuelle, bien des fois sous l'effet d'un défaut physique ou psychique, se situent à l'écart du tourbillon de la vie sociale.

L'antagonisme qu'établissent les romans de Le Clézio entre le tintamarre du monde moderne et la musique en tant que murmure ou bruit tourné vers l'intérieur prend forme pour la première fois dans *Le Livre des fuites*. Le héros, Hogan, se livre à une course de véritable globe-trotter pour se débarrasser du malaise que lui inflige la ville par sa vacuité sonore. Il se trouve néanmoins que sa traversée des espaces urbains

³¹³ Catherine Oudot-Kern, « Chanteuses, voix libres », in Thierry Léger, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (sous la direction de), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 94.

se solde non pas par une délivrance, mais par l'exaspération de retrouver partout le même vacarme. D'où son cri de désespoir : « IL Y A DU BRUIT ! MAIS PERSONNE ! NE DIT JAMAIS RIEN³¹⁴ ! » Au brouhaha de cette errance répondent deux expériences qui révèlent à Hogan, par le biais de la musique, ce qu'il y a de fondamentalement irréductible dans la présence des choses qui l'entourent. La première d'entre elles, relatée dans le chapitre « Le joueur de flûte à Angkor », se déroule sous la forme d'une rencontre fortuite lors du passage du protagoniste aux vestiges de l'Empire khmer d'un enfant accroupi dans l'herbe qui joue de la flûte. Hogan est charmé et immobilisé par la simplicité de la mélodie faite de notes successivement montantes et descendantes. C'est un souffle, comme le note Bruno Thibault, « qui ne dit rien, qui n'attend rien, qui n'annonce rien³¹⁵ » : « L'air de flûte définit une forme pure : aucun désir de virtuosité ne l'habite. Il ne décrit rien et ne veut rien traduire. Il exprime simplement la présence au monde³¹⁶. » La seconde expérience qui met Hogan en contact avec la pure présence des choses fait l'objet du chapitre « Le joueur de flûte au Cuzco » où il observe un vieil indien jouer un air tout simple consistant à répéter « trois notes ascendantes, puis descendantes, [...] six tons éternels qui composaient le monde³¹⁷ ». L'absence d'élaboration de cette mélodie fait dire au narrateur que « c'étaient des cris qui sortaient des tuyaux de la flûte, pas de la musique³¹⁸ ». Le vieil homme ne représente bien évidemment que le double de l'enfant, son image renversée ou en négatif. Isa van Acker qui réalise une minutieuse

³¹⁴ J.M.G. Le Clézio, *Le Livre des fuites*, op. cit., p. 127. Les majuscules appartiennent au texte originel.

³¹⁵ Bruno Thibault, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 35.

³¹⁶ *Idem*.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 260.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 259.

lecture en miroir des deux épisodes remarque à juste titre que « [l]e deuxième joueur de flûte apparaît comme l'ombre du premier [...] : le joueur au Cuzco paraît la face obscure, l'avatar nocturne du musicien à Angkor³¹⁹ ».

Un autre joueur de flûte est Hartani, dans *Désert*, le jeune berger muet dont le souffle dans des tubes de roseau pareil au « cri des engoulevants dans la nuit³²⁰ » ensorcelle Lalla. C'est la récurrence du cri dans cet exemple qu'il faut signaler comme recours contre l'inaptitude langagière. Un avatar d'Hartani dans l'œuvre de Le Clézio est Choto du roman *La Quarantaine*, « petit berger muet³²¹ » et « joueur de flûte³²² » dont les airs « glissant dans la nuit³²³ » séduisent Léon, l'un des passagers du navire Ava qui passent plusieurs mois en quarantaine sur l'île Plate suite à une contagion de variole.

C'est encore l'enfance qui est associée à la musique dans le roman *Le Chercheur d'or* qui suit l'itinéraire d'Alexis depuis l'âge de huit ans à sa quarantaine. Après avoir consacré toute sa jeunesse à la recherche de l'illusoire « trésor du corsaire », Alexis comprend sur le tard qu'en réalité sa quête était plutôt de nature existentielle et que pendant toutes ces années une seule force avait animé ses démarches, à savoir son désir inconscient de retrouver la félicité qui avait baigné son enfance. Pour Alexis, le lien avec le bonheur d'antan n'est pas irrémédiablement brisé, car son essence se préserve entièrement dans la musique, dans les sédiments

³¹⁹ Isa van Acker, *Carnets de doute : variantes romanesques du voyage chez J.M.G. le Clézio*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2008, p. 50.

³²⁰ J.M.G. Le Clézio, *Désert*, *op. cit.*, p. 103.

³²¹ J.M.G. Le Clézio, *La Quarantaine*, Paris, Gallimard, 1995, p. 286.

³²² *Ibid.*, p. 387.

³²³ *Ibid.*, p. 287.

mémoriels du bruit des vagues « qui a bercé [s]on enfance³²⁴ » et dans les chants créoles des anciens travailleurs de la canne.

Dans *Étoile errante* (1992), la musique se propage au gré des passages d'Esther, réfugiée juive dans l'arrière-pays niçois sous l'occupation italienne, dans la proximité de la maison d'un certain Monsieur Ferne, d'un âge bien avancé déjà, qui « avait été un pianiste célèbre, autrefois, à Vienne³²⁵ ». Il « vivait seul dans [une] villa délabrée, et quelquefois, l'après-midi, quand elle passait, Esther entendait la musique qui s'envolait par la porte de la cuisine³²⁶ ». Pour celle-ci, l'enchaînement des notes équivaut à un véritable « langage » et les morceaux joués par le vieux pianiste à des discours capables d'éclipser la réalité de la guerre : « Esther écoutait le langage de M. Ferne. [...] Il racontait des drôles d'histoires, dont elle ne pouvait pas se souvenir, on était libre, il n'y avait pas de guerre, il n'y avait pas d'Allemands ni d'Italiens, rien qui pouvait faire peur ou arrêter la vie³²⁷. » L'harmonie sonore devient présence, un monde en soi dans lequel Esther reconnaît subitement l'effet ensorcelant des inflexions qui l'avaient entourée pendant l'enfance : « La musique reprenait, elle écoutait attentivement chaque parole qui s'échappait. Jamais rien n'avait eu tant d'importance, sauf peut-être quand sa mère chantait une chanson, quand son père lui lisait les passages de livres qu'elle préférait³²⁸. » On identifie aussi à l'œuvre dans cet extrait un autre vecteur de l'imaginaire musical, déjà inventorié, à savoir le retour du passé dont il a été question dans le chapitre précédent.

³²⁴ J.M.G. Le Clézio, *Le Chercheur d'or*, *op. cit.*, p. 13.

³²⁵ J.M.G. Le Clézio, *Étoile errante*, Paris, Gallimard, 1992, p. 10.

³²⁶ *Idem.*

³²⁷ *Ibid.*, p. 11.

³²⁸ *Idem.*

Poisson d'or enfin, le roman le plus « musical » de Le Clézio, relate les mésaventures de Laïla depuis son enfance à l'adolescence, sa traversée des espaces et des milieux sociaux se conjuguant, du début à la fin, à des moments lyriques le plus souvent concrétisés sous forme de chansons de genres variés. De même qu'Hartani et Choto, Laïla accuse un défaut physiologique : « Ensuite je suis devenue sourde d'une oreille. [...] Une camionnette m'a cognée, et m'a brisé un os dans l'oreille gauche³²⁹. » Cette précision incorporée dans l'incipit du roman dévoile toute la portée symbolique conférée par Le Clézio à la musique, à savoir le lien profond qu'il établit entre le son et ce qu'il y a de plus reculé ou de plus primordial dans l'homme. Le mutisme, la surdité, l'enfance ou la vieillesse apparaissent comme des concrétions d'une rêverie où l'homme retrouve la pureté du son qui ne connaît pas la double articulation sur laquelle se fonde le langage. Derrière la musique lecl zienne, ce sont le cri, la plainte et le gémissement qui se font entendre, des formes sonores qui trouvent leur racine dans les origines humaines.

Dans l'univers romanesque de Pascal Quignard, deux figures s'individualisent lorsque l'imaginaire musical étale ses composantes, toutes les deux recelant la signification d'une incomplétude, voire d'une stagnation symbolisant la nostalgie des origines humaines : l'enfant ou l'adolescent, présent aussi chez Tournier et Le Clézio, et l'homme mature en proie à l'abattement.   l'un comme à l'autre se révèle à travers la musique un mouvement intérieur insoupçonné mais perçu comme quelque chose de primordial et d'indicible.

³²⁹ J.M.G. Le Clézio, *Poisson d'or*, *op. cit.*, p. 11-12.

Le regard juvénile sur la musique fait l'objet d'un épisode relaté par le narrateur du roman *L'Occupation américaine* (1994), où Patrick Carrion, un adolescent tiraillé entre l'amour chaste réclamé par Marie-José et la pression de sa libido, se passionne pour le jazz. La description de son premier contact en tant que spectateur avec ces rythmes est significative :

Voir jouer du jazz fut une illumination. Il avait déjà entendu cette musique mais la découvrir improvisée, quotidienne, vivante, fut pour Patrick une expérience si extraordinaire qu'elle lui parut incommunicable. [...] C'était l'exact contraire de la contention et de la prétention des concerts de musique classique [...]. Patrick n'avait jamais imaginé que la musique pût être cela : une tristesse devenue corps ; [...] une façon de vivre plus intense. [...] Tous ceux qui écoutaient au même rythme immédiatement. Tous se perdaient dans l'autre. C'était une solidarité aussi subite que bouleversante. C'était un véritable lien social, sans discours, sans intérêt, comme une tribu des premiers âges. Chacun croyait retrouver un chant qui remontait de l'aube³³⁰.

La sensibilité inaltérée de Patrick lui fait saisir immédiatement la résonance brute du jazz, ses rythmes spontanés qui ne sont l'œuvre d'aucun langage, qui ne portent aucun message, mais qui donnent forme, comme le cri, aux impulsions les plus archaïques qui travaillent l'homme. L'analogie avec « une tribu des premiers âges » vient grossir

³³⁰ Pascal Quignard, *L'Occupation américaine*, Paris, Seuil, 1994, p. 52.

les contours de cette représentation de la musique comme forme sonore consubstantielle au corps et aux structures instinctuelles.

Une réaction tout aussi poignante lors de l'intrusion dans l'univers musical est éprouvée par Ann Hidden du roman *Villa Amalia*. Au cours d'un témoignage basé sur un souvenir d'enfance, elle s'efforce de comprendre la nature de l'attrait instantané et irréprouvable qu'elle avait ressenti envers la musique. L'hypothèse qu'elle émet est que son jeune âge y serait pour beaucoup :

Non, pour la musique, je ne dirai pas que j'ai éprouvé, jadis, quand j'étais enfant, un coup de foudre. Ça n'a pas été non plus une vocation. Ça a été plus terrible et j'étais encore beaucoup trop petite pour que ce soit une vocation. C'est très proche d'une sensation de vertige panique. [...] On a soudain l'impression d'être engloutie par un tourbillon d'émotions dont on ne resurgira pas. [...] J'ai connu cette sensation totale, qui fait tomber corps et âme, une seule fois. J'étais vraiment petite. Je ne sais pas au juste quel âge je pouvais avoir. Je ne savais pas encore lire. [...] C'était une tristesse trop grande, vertigineuse, qui ne cessait pas, qui même s'accroissait. Tristesse trop grande même s'il n'y a jamais de tristesse trop grande pour les petits. Les petits connaissent les terreurs qui sont les premières, les terreurs princeps, celles qui sont sans référence dans l'expérience, qui plus jamais ne se retrouvent sur leur chemin. [...] Je tremblais. [...] Ce n'était pas psychologique. Je ne sais pas de quoi mon corps tremblait³³¹.

³³¹ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, op. cit., p. 175-176.

C'est une intensité inouïe que retient Ann Hidden de son premier contact avec la musique, une sensation engageant tout son être, son corps aussi bien que son âme. La métaphore du « vertige » est révélatrice quant au double dérèglement qu'avait subi l'héroïne, derrière lequel se dessine l'isotopie de l'effondrement. Ce qu'elle ressent, c'est une sorte de régression à un stade d'évolution pré-humain, où corps et esprit sont encore indistincts, où seuls les instincts gouvernent. En l'occurrence, à considérer les mots « angoisse », « tristesse trop grande » et « terreur », c'est l'instinct de survie qui semble se manifester dans cette première expérience musicale d'Ann Hidden. On comprend dès lors que la musique, dans l'imaginaire de Quignard, a ce pouvoir d'effacer en un éclair la distance qui sépare l'enfant de l'homme primordial. Cette idée semble se dégager aussi du dialogue sur la finalité de la musique qu'entretiennent dans *Tous les matins du monde* Sainte-Colombe et Marin Marais. Après plusieurs réponses rejetées par Sainte-Colombe, son disciple fait une dernière tentative qui fait apparaître sur « le visage si vieux et si rigide du musicien [...] un sourire³³² ». La musique, explique Marin Marais, serait

Un abreuvoir pour ceux que le langage a désertés. Pour l'ombre des enfants.
[...] Pour les états qui précèdent l'enfance. Quand on était sans souffle. Quand on était sans lumière³³³.

³³² Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, op. cit., p. 79.

³³³ *Idem*.

On a affaire, vraisemblablement, dans cette évocation de la vie intra-utérine à une allégorie de la condition pré-humaine, qui n'est pas sans rapport avec les paroles énigmatiques de Sainte-Colombe selon qui la musique « n'est pas tout à fait humaine³³⁴ ». Mais l'homme sans parole chez Quignard, c'est invariablement le dépressif dont l'inappétence pour le langage va de pair avec son obsession pour ce qu'il y a d'incommunicable dans la musique. A. dans *Carus*, Sainte-Colombe dans *Tous les matins du monde* ou encore Florent Seinecé dans *Le Salon du Wurtemberg* entretiennent des rapports problématiques non seulement avec le langage mais aussi avec l'art des sons dont ils récusent brutalement la dimension sociale. L'isolement qu'ils s'imposent ainsi que leur « mutisme » portent l'empreinte de leur nostalgie fondamentale d'un stade pré-langagier de l'existence où le son (cri, hurlement, gémissement) participait de l'essence même de la vie.

Il va sans dire que les figures inventoriées au cours de cette traversée des œuvres de Tournier, Le Clézio et Quignard ne sauraient épuiser la multitude des formes que peut investir l'imaginaire musical lorsqu'il s'exerce à indiquer la source du frisson spécifique généré par le son. Quelle est la teneur de l'émotion musicale ? Telle s'avère être, au fond, la question à laquelle l'imaginaire musical se sent appelé à répondre. De ce fait, quel que soit le chemin emprunté (voire les figures exploitées symboliquement), il s'efforce de remonter à l'origine de l'expérience humaine. Le musicien par excellence se confond ainsi avec l'homme dépourvu de parole, avec l'homme du son inarticulé dont le grognement, le vagissement ou le murmure correspondent chacun à un vécu fondamental.

³³⁴ *Ibid.*, p. 78.

Si l'on veut historiciser, on doit bien entendu préciser que cette méfiance envers la langue en tant que système codifié et la prééminence attribuée à la musique trahissent l'ascendant de la pensée pré-romantique et romantique sur la « langue originare ». On trouve une expression condensée de cette pensée chez le musicographe français Devismes du Valgay qui écrit en 1806 :

Comme rien n'existe sur la terre qui ne soit le représentatif ou la correspondance d'une chose qui existe dans le ciel, et qu'il y a dans le ciel une langue universelle, il faut donc qu'il y ait aussi sur notre terre une langue primitive, universelle, qui soit la copie du langage angélique, et cette langue c'est la musique³³⁵.

Sous différentes formes, cette vision transmise de Rousseau et Herder à Schopenhauer et Nietzsche traverse la littérature romantique et moderne pour devenir, par son postulat de la supériorité du sentiment et de l'instinct sur la raison, l'un des symptômes de ce qu'on a appelé la « crise de la modernité ».

³³⁵ Devismes du Valgay, *Pasilogie ou de la musique considérée comme langue universelle*, Paris, 1806. Cité d'après Michel Brix, *Le Romantisme français*, Louvain-Namur, Peeters, p. 57.

Conclusion

Au terme de cette traversée de trois œuvres romanesques particulièrement riches en images donnant forme aux sentiments, sensations et perceptions éveillés par la musique, il convient de dresser le bilan de la démarche assumée et mise en acte. Si l'on accepte de définir l'imaginaire musical comme la somme des représentations qui prennent corps lorsqu'on en vient à illustrer l'impact de la musique sur la subjectivité, peut-on conclure que le discours littéraire constitue non seulement une porte d'entrée dans le monde d'images et de fantasmes associés par chaque individualité à l'harmonie sonore, mais, de surcroît, une voie d'accès à un fonds commun de figures similaire aux « rêveries fondamentales » de Bachelard ou encore aux « constellations imaginaires » de Gilbert Durand ? Comme on l'aura compris d'ailleurs, tout l'intérêt de l'étude comparée des présences musicales dans une variété de romans appartenant à trois auteurs distincts réside justement dans le dessein d'y repérer d'éventuels invariants de l'imaginaire musical, des modes itératifs ou

systématiques de mise en place de cet imaginaire, ce qui validerait le postulat d'une matrice commune.

Se sont ainsi individualisées, au fur et à mesure de l'observation des échantillons textuels et des nœuds diégétiques sélectionnés, trois modalités principales de figuration des « vibrations » ressenties par le sujet soumis à l'action de la musique. Il s'est avéré que la mise en discours de celle-ci reposait invariablement sur le prédicat de la métamorphose ou de la transfiguration. Tout se passe, en effet, comme si l'impact de la musique sur la sensibilité ne pouvait se dire qu'en termes de mouvement et de conversion. Il faut, paraît-il, au langage pour exprimer l'émoi généré par les sons une plateforme où cette expérience intérieure se mue en théâtre. Et ce théâtre, avec son décor, son cadre temporel et ses personnages, n'est autre que l'imaginaire musical. Aussi le prédicat de la mobilité se rattache-t-il à ces trois éléments fondamentaux, comme illustré dans les chapitres précédents.

Lorsque l'espace subit, par l'intermédiaire d'une subjectivité, l'action transformatrice de la musique, ses composantes prennent d'emblée ou progressivement des formes et des propriétés évoquant un « ailleurs » rêvé ou mythique ou bien révélant leur consubstantialité avec l'harmonie cosmique. Ce type de représentation de l'espace comme expression allégorique de la rencontre entre le son et la sensibilité s'aménage sur le terrain du visuel, des images que les mots sont appelés à constituer. Paradoxalement, c'est à travers le regard (et l'imagination) du lecteur que les sons parviennent à trouver un écho dans l'esprit de celui-ci. Autant dire que la figuration de l'espace en tant qu'agencement matériel qui s'anime ou bien se recompose lorsqu'il se laisse traverser par la musique prend corps textuellement sous

la forme d'un dispositif descriptif. Rien de statique néanmoins dans ce type de tableau. C'est toujours autour du verbe que s'organise la description, comme pour signifier que sous l'effet des ondes sonores le décor lui-même prend vie. Cette « élasticité » particulière de la matière, on l'aura compris, n'est pas sans trahir ses sources mythiques auxquelles remonte le lecteur sachant reconnaître dans les pierres qui se meuvent le chant d'Orphée.

Quant à l'expérience du temps, elle contribue à la mise en discours de la musique par l'entremise des mouvements narratifs qu'elle sous-tend et dont le travail mémoriel rend manifeste l'enchaînement circulaire. La musique accompagne différents épisodes du récit et scande son déploiement pour briser, pareil aux bruits répétés des vagues qui s'espacent et s'appellent, la linéarité du temps. C'est donc sur une structure narrative que s'appuie ce mode de représentation de l'émotion musicale, sa figure-clé n'étant autre que la spirale dont chaque courbe relie le passé aux moments qui lui succèdent, dans un va-et-vient qui reproduit les modalités répétitives propres à l'art des sons.

À côté de l'investissement de l'espace à travers la description et du temps par le biais de la narration, le discours donne voix à l'émotion musicale par le truchement de la dimension symbolique attachée au sujet concerné. Les figures caractéristiques de l'imaginaire musical considéré du point de vue de ses protagonistes comportent toutes, sous l'angle de leur condition psychique ou physique, un certain degré de fragilité, de détérioration ou d'incomplétude. Fondamentalement inadapté à la vie sociale, le mélomane assume sa marginalité comme une donnée intrinsèque de son rapport avec

la musique, dans l'écart dessiné par cette posture symbolique par rapport à l'archétype de l'homme socialement constitué se manifestant toute la force ensorcelante des sons.

Qu'il s'appuie sur la représentation de l'espace, du temps ou du sujet, l'imaginaire musical semble invariablement recourir à un agencement dynamique, à un schéma où des entités distinctes entrent en collision. Là où les composantes du décor se métamorphosent et s'animent, où passé, présent et futur se recourent, où le sujet se scinde, c'est l'imaginaire musical qui installe sa tension spécifique. Ces constructions imaginaires, si l'on veut creuser plus profondément, apparaissent comme étant gouvernées par la logique du rêve avec son système d'analogies, de déplacements, de symbolisation, etc. Leur substrat se confond avec celui d'une pensée mythique, d'une intelligibilité similaire à celle de l'homme « primitif ». Selon l'ethnomusicologue Marius Schneider, « l'idée que le rêve est la véritable source de l'inspiration musicale est un lieu commun des civilisations primitives³³⁶ ». Dans la pensée de Bachelard aussi la sensibilité musicale est intimement liée au monde onirique et à l'imagination. « On entend plus par l'imagination que par la perception³³⁷ », écrit-il dans *La Terre et les rêveries du repos*. Autrement dit, si la musique acquiert du sens, c'est toujours à travers les images et les fantasmes qui régissent l'activité intérieure. C'est encore Bachelard qui explique dans *La Poétique de l'espace* que l'homme possède « un sixième sens, venu après les autres, au-dessus des autres », une « petite harpe éolienne, délicate entre toutes, placée par la nature à la

³³⁶ Marius Schneider, « L'esprit de la musique et l'origine du symbole », in *Diogène*, n° 27, 1959, p. 70.

³³⁷ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 196.

porte de notre souffle » par laquelle « la pensée humaine chante », c'est-à-dire qu'elle devient source de rêverie³³⁸.

Penser à la musique, parler de ce que perçoit l'oreille, cela ne revient nullement à déceler et à commenter strictement des techniques et des formes. Toute une série de configurations imaginaires entrent en jeu dans ce processus, dont certaines, plus ou moins nombreuses, surpassent la conscience individuelle et réactivent des archétypes d'un imaginaire collectif. Ainsi qu'énoncé par l'anthropologue et musicologue F.-B. Mâche, « [i]l faut [...] se souvenir que la musique [...] est *cosa mentale* et non phénomène uniquement sensoriel³³⁹ ».

L'imaginaire musical est un magma, un fonds latent qui ne prend forme qu'au moment où il se déverse dans le discours. Comme le rêve, il doit nécessairement recourir au véhicule dont dispose le langage pour trouver sa réalité. Aussi la littérature apparaît-elle à celui qui veut explorer cet imaginaire, le saisir dans son déploiement manifeste, comme un terrain d'action privilégié. Car l'écrivain, muni de la « harpe éolienne » dont parle Bachelard, lorsqu'il donne voix à ses rêveries musicales puise spontanément dans le fonds latent habitant son intériorité.

Toute expression littéraire ayant la musique comme objet mettrait-elle en œuvre les schémas imaginaires identifiés ? Autrement dit, les exemples tirés des œuvres de Tournier, Le Clézio et Quignard sont-ils représentatifs de tout discours littéraire sur la musique ? On ne peut sans doute y répondre que par la négative, et ce pour deux raisons. D'une part, tel qu'on l'a défini, l'imaginaire musical ne concerne pas les procédés stylistiques et les assemblages structuraux visant à modeler le texte

³³⁸ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 180.

³³⁹ François-Bernard Mâche, *Musique au singulier*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 40.

littéraire selon des conventions et principes empruntés à l'art des sons. Toute l'aire de ce qu'on appelle généralement la « musicalité » du texte constitue la périphérie de l'imaginaire musical. D'autre part, celui-ci exclut les représentations mimétiques et « technicistes » du phénomène musical et de ce qui l'entoure. La tentation de la description réaliste, de la peinture objective et informative ou encore du « documentarisme » et de la précision érudite, tout cela se situe aux confins de l'imaginaire musical. Autant dire que celui-ci, pour se manifester à la surface du discours, doit s'affirmer en tant que rêverie, son rapport au langage étant nécessairement de nature intransitive et non-référentielle. Les mots manquent au sujet pour *nommer* l'émotion musicale, d'où le détour par la métaphore, l'allégorie et le symbole.

Tout se passe en quelque sorte comme si le langage était impuissant à restituer le sens que les sons acquièrent dans la conscience, comme si ces derniers étaient dotés d'une force expressive supérieure aux mots. L'ordre du *logos* – celui du rationnel et du discours – se trouve, dans cette vision, surpassé par le commandement du *pathos* – c'est-à-dire du sensible et de l'intuition. C'est à ce paradigme esthétique et philosophique né avec les germes du romantisme et adopté ultérieurement par différentes tendances de la modernité qu'appartient l'aménagement discursif de l'imaginaire musical. Si l'on tient à historiciser les manifestations de celui-ci, ce n'est nullement pour remettre en cause son universalisme, mais pour souligner que son accès au discours n'a été possible, pour schématiser, qu'à partir du moment où, avec le préromantisme, s'est mis en place une épistémè mettant un frein au rationalisme et

réhabilitant les pouvoirs de l'imagination³⁴⁰. La mise en discours de l'imaginaire musical n'est donc pas à considérer indépendamment de l'esprit qui, à commencer par la fin du XVIII^e siècle, engendre dans l'art, la littérature et la philosophie un mouvement de remise en cause de l'intellect et de la perception au profit de l'inconscient et du fantasme. Si l'on se réfère strictement au roman, celui-ci a constamment accueilli ce type de représentation, depuis qu'il s'est consolidé en tant que genre littéraire et jusqu'aux plus récentes productions. Les mêmes configurations imaginaires répertoriées dans les romans de Tournier, Le Clézio et Quignard accompagnent la présence de la musique dans les œuvres de Proust, Flaubert ou Rousseau³⁴¹.

Plus d'une fois la musique, par son immatérialité et son « indicibilité », s'est vue convertir en métaphore d'une connaissance non rationnelle ou d'une sensibilité insondable rendant palpable un « je ne sais quoi » inaccessible autrement. Plus d'une fois, par l'harmonie qu'elle instaure entre sons, rythmes et fréquences, elle a été évoquée comme symbole de l'intelligibilité du monde en tant que tout organique. Inversement, lorsque tout se met à discorder, le brouhaha réverbérant la présence des gens et des choses peut-il encore se faire chant ? Il est aussi, oui, de ces moments-limites – faut-il le rappeler ? – où la conscience aiguë de la vacuité, que seul un héros existentialiste saurait éprouver, se laisse désamorcer par la persistance d'une « petite

³⁴⁰ Dans ses travaux, Gilbert Durand revient constamment sur ce basculement historique de paradigme discursif qui lui semble marquer un retour du mythe dans la pensée occidentale.

³⁴¹ Selon Georg Lukács, la naissance même du roman comme genre littéraire est liée à l'affirmation de la subjectivité, mouvement qui provoque la disparition de l'épopée dont l'esprit suppose une identité d'essence entre le sujet et le monde extérieur (*La Théorie du roman*).

mélodie » révélant d'emblée un sens inespéré de *l'être-là*. C'est de la quête de ce *sens* que naît l'imaginaire musical.

Bibliographie

Corpus littéraire

a) Textes de J.M.G. Le Clézio

Le Procès-verbal, Paris, Gallimard, 1963.

Le Livre des fuites, Paris, Gallimard, 1969.

La Guerre, Paris, Gallimard, 1970.

Les Géants, Paris, Gallimard, 1973.

Voyages de l'autre côté, Paris, Gallimard, 1975.

Désert, Paris, Gallimard, 1980.

Le Chercheur d'or, Paris, Gallimard, 1985.

Onitsha, Paris, Gallimard, 1991.

Étoile errante, Paris, Gallimard, 1992.

La Quarantaine, Paris, Gallimard, 1995.

Poisson d'or, Paris, Gallimard, 1997.

La Fête chantée, Paris, Le Promeneur, 1997.

Gens des nuages, Paris, Éditions Stock et Gallimard, 1999.

Ritournelle de la faim, Paris, Gallimard, 2008.

b) Textes de Pascal Quignard

Les Tablettes de Buis d'Apronemia Avitia, Paris, Gallimard, 1984.

Le Salon de Wurtemberg, Paris, Gallimard, 1986.

La Leçon de musique, Hachette, 1987.

Les Escaliers de Chambord, Paris, Gallimard, 1989.

Petits traités II. Les langues et la mort, Paris, Gallimard, 1990.

Tous les matins du monde, Paris, Gallimard, 1991.

La Frontière, Paris, Gallimard, 1993.

L'Occupation américaine, Paris, Seuil, 1994.

Terrasse à Rome, Paris, Gallimard, 2000.

in Loïc Jourdain, *Histoires d'écrivains : Pascal Quignard*, documentaire vidéo produit par La Cinquième, MK2TV, 2000.« Le passé et le jadis », in *Le Monde*, 21 novembre 2002.

Villa Amalia, Paris, Gallimard, 2006.

c) Textes de Michel Tournier

Vendredi ou les limbes du Pacifique, Paris, Gallimard, 1967.

Le Roi des Aulnes, Paris, Gallimard, 1970.

Les Météores, Paris, Gallimard, 1975.

Le Vent Paraclét, Paris, Gallimard, 1978.

Gaspard, Melchior et Balthazar, Gallimard, 1980.

Gilles et Jeanne, Paris, Gallimard, 1983.

La Goutte d'or, Paris, Gallimard, 1985.

Vendredi ou les limbes du Pacifique, Le Roi des aulnes, Les Météores, Paris, Gallimard, collection « Biblos », 1989.

Eléazar ou la source et le buisson, Paris, Gallimard, 1996.

Journal extime, La Musardine, 2002.

Bibliographie théorique et critique

ADAM, Jean-Michel, *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992.

ALSAHOUI, Maan, *La Question de l'autre chez J.M.G. Le Clézio*, Sarrebruck, Editions Universitaires Européennes, 2011.

ANSERMET, Ernest, *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, La Baconnière, 1961.

AMAR, Ruth, *Les Structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Publisud, 2004.

ANOUN, Abdelhaq, *J.-M.G. Le Clézio. Révolutions ou l'appel intérieur des origines*, Paris, L'Harmattan, 2005.

ARANDA, Daniel, « Les retours hybrides de personnages », in *Poétique*, n°139, septembre 2004.

ARONSON, Alex, *Music and the Novel*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1956.

- ARROYAS, Frédérique, *La Lecture musico-littéraire*, Presses de l'Université de Montréal, 2001.
- AUGE, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.
- BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1943.
- BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1943.
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- BACKES, Jean-Louis, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, PUF, 1994.
- BACKES, Jean-Louis, Coste, Claude, Danièle Pistone, textes réunis par, *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.
- BALINT-BABOS, Adina , « Le rituel de la Kataviva dans Révolutions de J.M.G. Le Clézio où la langue se fait ritournelle », in *Cahiers JMG Le Clézio*, n° 1, Paris, Complicités, 2008.
- BALINT-BABOS, Adina, « Ritournelle et écriture : "Lullaby" de Le Clézio », in *The Romanic Review*, Columbia University, New York, NY, USA, March 2011.
- BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.
- BASILIOUS, H.A., « Thomas Mann's Use of Musical Structure and Technique in "Tonio Kröger" », in *Germanic Review*, n° 19, 1944.
- BAZAILLAS, Albert, *De la signification métaphysique de la musique d'après Arthur Schopenhauer*, Paris, Alcan, 1904.

- BAZAILLAS, Albert, *Musique et inconscience*, Paris, Alcan, 1908.
- BEATTIE, James, *Essais on Poetry and Music as They Affect the Mind*, London, 1770.
- BECKETT, Sandra L., « L'art du conte dans l'œuvre de Michel Tournier », in *Etudes Francophones*, vol. 16, n°2, automne 2001.
- BELLOUR, Raymond et CLEMENT, Catherine, *Claude Lévi-Strauss*, Paris, Gallimard, 1979.
- BENOIST-MECHIN, Jacques, *La Musique et l'immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Simon Kra, 1926.
- BERGSON, Henri, *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1934.
- BOGOYA GONZALES, Camilo, *Pascal Quignard : musique et poétique de la défaillance*, thèse de doctorat, Université Paris 3, 2011.
- BOULOUMIE, Arlette, *Michel Tournier : le roman mythologique*, Paris, José Corti, 1988.
- BOULOUMIE, Arlette, « Un mythe revu à la lumière de l'anthropologie : le Robinson de Michel Tournier », in Maria Chiara Gnocchi et Carmelina Imbroscio (Ed.), *Robinson dall'avventura al mito*, Bologne, Cooperativa libraria universitaria editrice Bologna, 2000.
- BOULOUMIE, Arlette, « *Les Météores* de Michel Tournier : “Un livre sur les ordures et sur le Saint Esprit” », in *Compar(a)ison*, n° 1-2, 2000.
- BOULOUMIE, Arlette, « La sagesse de l'enfant dans trois récits de Michel Tournier : *Vendredi ou la vie sauvage*, *La Couleuvrine*, *Eléazar ou la source et le buisson* », in *Etudes Francophones*, vol. 16, n° 2, automne 2001.

- BOULOUMIE, Arlette, « Le mythe de l'enfant divin dans l'oeuvre de Michel Tournier », in *IRIS*, Université de Grenoble, 2002.
- BOULOUMIE, Arlette, « L'Enfer et le Paradis dans *Les Météores* de Michel Tournier », in Juliette Vion-Dury (sous la dir.), *Le Lieu dans le mythe*, Presses universitaires de Limoges, 2002.
- BOULOUMIE, Arlette, « L'enfant inspiré dans trois récits de Michel Tournier », in *Francofonia*, n° 43, automne 2002.
- BOULOUMIE, Arlette, « Le mythe, le système et le rêve dans l'oeuvre de Michel Tournier », in Françoise Daviet-Taylor, Manfred Gangl et Anne-Sophie Petit-Emptaz (sous la dir.), *Entre la quête de l'absolu et le principe de réalité*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- BOULOUMIE, Arlette, *Corruption et rédemption dans "Les Météores" de Michel Tournier*, Lyon CEDIC, Centre Jean Prévost, Université Jean-Moulin Lyon 3, 2009.
- BOULOUMIE, Arlette, *De l'angoisse à la maîtrise du temps dans l'oeuvre de Michel Tournier*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- BREE, Germaine, *Le Monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, Amsterdam, Rodopi, 1990.
- BRIX, Michel, *Le Romantisme français*, Louvain-Namur, Peeters, 1999.
- BROWN, Calvin S., *Music and literature. A Comparison of the Arts* (1948), rééd. University Press of New England, 1987.
- BROWN, John, *A Disertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music*, London, 1763.

- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.
- BRUNEL, Pierre, *Les Arpèges composés, Musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1997.
- BRUNEL, Pierre, *Basso continuo : musique et littérature mêlées*, Paris, PUF, 2001.
- BURGOS, Jean, études réunies par, *Méthodologie de l'imaginaire*, Paris, Lettres modernes, 1970.
- CALLE-GRUBER, Mireille, Gilles Declercq, Stella Spriet (éds.), *Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses*, PSN, 2011.
- CASSIRER, Ernst, *La Philosophie des formes symboliques*, vol. 2, Paris, Minuit, 1972.
- CAVALLERO, Claude, *Le Clézio, témoin du monde*, Éditions Calliopées, 2009.
- CAVALLERO, Claude (dir), « Dossier Le Clézio », in *Europe*, Paris, n° 957-958, janvier-février 2009.
- CAZIER, Pierre, *Mythe et création*, Presses universitaires de Lille, 1994.
- CELIS, Raphaël, *Littérature et musique*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1982.
- CHAILLEY, Jacques, *Quarante mille ans de musique : l'homme à la découverte de la musique*, Paris, Plon, 1961.
- CLUCK, Nancy Anne, *Literature and Music*, Brigham Young University Press, 1981.
- CŒUROY, André, *Musique et littérature. Étude de musique et de littérature comparées* (1923), rééd. Flammarion, 1969.
- COGET, Jacques, Pierre Laurence, *L'Homme, l'animal et la musique*, Saint Jouin de Milli, Parthenay : FAMDT, 1994.

- COGET, Jacques, Annie Belis, *L'Homme, le végétal et la musique*, Saint Jouin de Milli, Parthenay : FAMDT, 1996.
- COLLOT, Michel, « Le thème selon la critique thématique », in *Communications*, vol. 47, 1988.
- COMBARIEU, Jules, *La Musique et la magie*, Paris, Picard, 1909.
- CORTANZE, Gérard de, *J.M.G. Le Clézio : le nomade immobile*, Paris, Éditions du Chêne, 1999.
- COUSIN DE RAVEL, Agnès, *Quignard, maître de lecture. Lire, vivre, écrire*, Paris, Hermann, 2012.
- COUSIN DE RAVEL, Agnès, Chantal Lapeyre Desmaison, Dominique Rabaté (sous la direction), *Les Lieux de Pascal Quignard*, Paris, Gallimard, 2014.
- COSTE, Claude, *Les Malheurs d'Orphée : littérature et musique au XX^e siècle*, Paris, L'improviste, 2003.
- COURT, Raymond, *Le Musical : essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Paris, Klincksieck, 1976.
- CUPERS, Jean-Louis, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires de Saint-Louis, 1988.
- DAHLHAUS, Carl, *L'Idée de la musique absolue*, Genève, Editions Contrechamps, 1997.
- DAMAI, Emile, *Les Grandes étapes de la pensée musicale*, Paris, La Revue des Jeunes, 1945.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

- DELEUZE, Gilles, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, téléfilm produit par Pierre-André Boutang, 1988.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1968.
- DETHURENS, Pascal, textes réunis par, *Musique et littérature au XX^e siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.
- DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau*, Lille, Giard, 1950.
- DIDEROT, Denis, *Lettres sur les sourds et muets*, in *Œuvres*, t. I, Paris, J.L.J. Brière, 1821.
- DOMANGE, Simone, *Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, Imago, 1993.
- DOUBROVSKY, Serge, *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1970.
- DRAGONETTI, Roger, *Le Mariage des arts au Moyen Âge*, in R. Célis, *Littérature et musique*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1982.
- DROUILLARD, Jean-Raoul Austin de, « Ce qu'un écrivain peut faire de l'espace », in *Romance Notes*, vol. 46, n° 1, automne 2005.
- DUFOUR, Eric, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.
- DUFRENNE, Mikel, *L'Œil et l'oreille*, Montréal, l'Hexagone, 1987.
- DUMOND, Jean-Paul, édition établie par, *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, 1988.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), 4^e éd., Paris, P. Bordas, 1971.
- DURAND, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964.

- DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg International Éditeurs, 1979.
- DURAND-BOGAERT, Fabienne, Yves Hersant (dirigé par), « Pascal Quignard », in *Critique*, n° 721-722, juin-juillet 2007.
- DUTTON, Jacqueline, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- EDWARDS, Rachel, *Myth and Fiction of Michel Tournier and Patrick Grainville*, Lewiston, NY, The Edwin Mellen Press, 1999.
- ELIADE, Mircea, *Le Chamanisme*, Paris, Payot, 1951.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1969.
- ESCAL, Françoise, *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.
- FONAGY, Ivan, « Motivation et remotivation », dans *Poétique*, n° 11, 1972.
- FONAGY, Ivan, *La Vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris, Éditions Payot, 1991.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », conférence au Cercle d'Études Architecturales, le 14 mars 1967, in *Architecture, mouvement, continuité*, n° 5, octobre 1984.
- FRANÇOIS, Corinne, « Désert » de Jean-Marie Gustave Le Clézio, Rosny, Bréal, 2000.
- FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969.

- FUBINI, Enrico, *Les Philosophes et la musique*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1983.
- GEFEN, Alexandre, Dominique Rabaté (dirigé par), « Pascal Quignard », in *Europe*, n° 976-977, août-septembre 2010.
- GOLDRON, Romain, *Musique antique, musique d'Orient*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1965.
- GRAF, Max, *Le Cas Nietzsche-Wagner*, Paris, Éditions EPEL, 1999.
- GRJEBINE, André, *Le Défi de l'incroyance : une société peut-elle survivre sans référence surnaturelle ?; suivi de Robinson ou La fragilité du démiurge : dialogue avec Michel Tournier*, Paris, Table ronde, 2003.
- HAKAM, Imane A., « De la “spécula(risa)tion” des marginaux dans Les Météores de Michel Tournier », in *French Review*, vol. 80, n°5, avril 2007.
- HANQUIER, Eddy, *J.M.G. Le Clézio : la place de la mémoire dans les œuvres de la deuxième période*, thèse de doctorat, Paris III, 2000.
- HANSLICK, Edouard, *Du beau dans la musique*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1986.
- HEGEL, G. W. F., *Introduction à l'esthétique*, Paris, Aubier-Montaigne, 1964.
- HEGEL, G. W. F., *Esthétique*, tome III et IV, Paris, Flammarion, 1979.
- HOLZBERG, Ruth, *L'Œil du serpent : dialectique du silence dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Sherbrooke, Naaman, 1981.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983 (1961).
- JEAN-AUBRY, Georges, *André Gide et la musique*, Paris, Revue musicale, 1945.

- JOLLIN-BERTOCCHI, Sophie, « Chanson et musicalité dans l'œuvre de J.M.-G. Le Clézio », in *J.M.-G. Le Clézio*, coord. Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault, Nantes, Éditions du Temps / Presses de l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2004.
- JOLLIN-BERTOCCHI, Sophie, « Variations sur le thème de la liste dans *Ritournelle de la faim* de J.M.G. Le Clézio », in Michelle Lecolle, Raymond Michel et Sophie Milcent-Lawson (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Classiques Garnier, 2013.
- KASTBERG SJOBLÖM, Margareta, *L'Écriture de J. M. G. Le Clézio : des mots aux thèmes*, Paris, Champion, 2006.
- KERN-OUDOT, Catherine, « Poétique du chant dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio », Colloque Le Clézio, 9-11 décembre 2004, Toulouse, in *J.M.G. Le Clézio, Ailleurs et origines : parcours poétiques*, sous la direction de Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, Éditions Universitaires du Sud, 2006.
- KNAPP, Bettina, *Music, Archetype and the Writer : a Jungian view*, University Park and London, Penn State University Press, 1988.
- KONATE, Karim, *Le Travail du mythe dans les récits de Le Clézio*, thèse de doctorat, Université Montpellier III, 1991.
- KOOPMAN-THURLINGS, Mariska, *Vers un autre fantastique : étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, Amsterdam, Rodopi, 1995.
- KOSTER, Serge, *Michel Tournier, ou le choix du roman*, Paris, Zulma, 2005.
- KRELL, Jonathan, *Tournier élémentaire*, West Lafayette, Purdue University Press, 1994.

- KREMER, Joseph-François, *Les Formes symboliques de la musique*, Paris, Klincksieck, 1984.
- KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- KYLOUSEK, Petr, « Mythe, roman et temporalité », in *Sbornik praci filozoficke faculty brnenske university*, 1995.
- LABBE, Michelle, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- LACCHE, Mara, sous la direction de, *L'Imaginaire musical entre création et interprétation*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- LAMBERT, Delphine, *L'Errance au féminin chez J.M.G. Le Clézio*, thèse de doctorat, Université Paris Est, 1993.
- LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal, *Mémoires de l'origine. Un essai sur Pascal Quignard*, Paris, Les Flohic éditeurs, 2001.
- LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal, *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Galilée, 2006.
- LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal, *Pascal Quignard La Voix de la danse*, Lille, Presses du septentrion, 2013.
- LASSERRE, Pierre, *Les Idées de Nietzsche sur la musique*, Paris, Mercure de France, 1907.
- LEE, Weon-Bog, *Le Rôle du voyage dans l'œuvre de Michel Tournier*, thèse de doctorat, Université de Besançon, 1996.
- LÉGER, Thierry, « L'arrière-pays niçois et les collines dans l'espace imaginaire leclézien », in *Cahiers JMG Le Clézio*, n°1, Paris, Complicités, 2008.

- LEVY-BRUHL, Lucien, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Alcan, 1910.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, préface aux *Six leçons sur le son et le sens*, de Roman Jakobson, Paris, Minuit, 1976.
- LEYS-BOTELLA, Stéphanie, *Les Mythes et l'obsession du mal dans l'œuvre de Sylvie Germain*, thèse de doctorat, Université Blaise Pascal, 2004.
- LOCATELLI, Aude et Yves Landerouin, *Musique et roman*, Paris, Le Manuscrit, 2008.
- LOCATELLI, Aude, *Littérature et musique au XX-ème siècle*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2001.
- LOCATELLI, Aude et Frédérique Montandon, *Réflexions sur la socialité de la musique*, actes du Colloque Musique et société organisé les 7, 8 et 9 juin 2006, dirigé par CRLMC (Université Blaise Pascal, Clermont II) et l'Université Paris XII.
- LONGRE, Jean-Pierre, *Musique et littérature*, Paris, Editions Bertrand-Lacoste, 1994.
- LUPERINI, Romano, « Littérature, anthropologie et critique thématique », *Recherches & Travaux*, n° 82, 2013.
- MÂCHE, François-Bernard, *Musique, mythe, nature*, Paris, Klincksieck, 1983.
- MÂCHE, François-Bernard, *Musique au singulier*, Paris, Editions Odile Jacob, 2001.

- MARCHETTI, Adriano, *La Mise au silence*, Seyssel, Champ Vallon, 2000.
- MARIN, Thierry, *Pour un récit musical*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- MARTIN, Bronwen, *The Search for Gold: Space and Meaning in J.M.G. Le Clézio*,
Dublin, Philomel, 1995.
- MAUGUIÈRE, Bénédicte, « Le mythe de Robinson revisité par Tournier et Le
Clézio », in *L'Océan Indien dans les littératures francophones*,
V.Hookoomsingh et K. Issur (éditeurs), Paris, Karthala et Presses de l'Université
de Maurice/Mauritius University Press, 2001.
- MAYER, Denise, *Marcel Proust et la musique, d'après sa correspondance*, Paris,
Revue musicale, 1979.
- MAYNIAL, Ed., « De Stendhal à Fogazzaro : la poésie de la musique chez un écrivain
», dans *Revue de littérature comparée*, n° 13, 1933.
- MERLLIE, Françoise, *Michel Tournier*, Paris, Pierre Belfond, 1988.
- MESCHONNIC, Henri, *Les Etats de la poétique*, Paris, PUF, 1985.
- MOLINIE, Georges et Alain Viala, *Approches de la réception : sémiostylistique et
sociopoétique de le Clézio*, Paris, PUF, 1993.
- MORTIER-WALDSCHMIDT, Odile, textes réunis par, *Musique et antiquité*, Paris,
Les Belles lettres, 2006.
- MOUTSOPOULOS, Evangelos, *La Musique dans l'œuvre de Platon*, Paris, PUF,
1959.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian
Bourgeois, 1993.

- NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Tome 1, Musiques du XX^e siècle*, Actes Sud, 2003.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Tome 2, Les savoirs musicaux*, Actes Sud, 2004.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Tome 5, L'unité de la musique*, Actes Sud, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, in *Œuvres philosophiques complètes*, vol. I, Gallimard, 2000.
- OLIVIER, Alain Patrick, *Hegel et la musique. De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2003.
- ONIMUS, Jean, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994.
- OUDOT-KERN, Catherine, « Chanteuses, voix libres », in Thierry Léger, Isabelle Roussel-Gillet et Marina Salles (sous la dir.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- PAUTROT, Jean-Louis, *La Musique oubliée*, Genève, Librairie Droz, 1994.
- PAUTROT, Jean-Louis, Christian Allègre (sous la dir.), *Pascal Quignard ou le noyau incommunicable*, Les Presses universitaires de Montréal, 2004.
- PAUTROT, Jean-Louis, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007.
- PAUTROT, Jean-Louis, (sous la dir.), *Pascal Quignard*, in *L'Esprit créateur*, n° 52, 2012.
- PAUTROT, Jean-Louis, *Pascal Quignard*, Gallimard-Grasset, Institut français, 2013.

- PICARD, Timothée, « Musique et indicible dans l'imaginaire européen : proposition de synthèse », in *Bibliothèque comparatiste* de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2010 (<http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/picard.html>).
- PIEN, Nicolas, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- PIETTE, Isabelle, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique : 1970-1985*, Presses Universitaires de Namur, 1987.
- PLATTEN, David, *Michel Tournier and the Metaphor of Fiction*, Liverpool University Press, 1999.
- POIRIER, Jacques (Textes réunis par), *Tournier*, Dijon, Échelle de Jacob, 2005.
- PONTALIS, Jean-Bertrand, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 1997.
- POULET, Georges, *Entre moi et moi*, Paris, José Corti, 1977.
- POSTHUMUS, Stephanie, « “Deux truites frémissant flac à flac” : le structuralisme et l'écologie chez Michel Tournier », in *Dalhousie French Studies*, vol. 85, hiver 2008.
- POULAIN, Elfie, « Mythes de l'homme défiguré dans les romans de Michel Tournier », in Pierre Vaydat (éditeur), *L'Homme défiguré. L'imaginaire de la corruption et de la défiguration*, Presses de l'Université de Lille, Collection UL3, 2002.
- PURDY, Anthony, « L'illusion thématique », in *Strumenti critici*, n° 2, mai 1989.
- PURDY, Anthony, « The Bog Body as Mnemotope: Nationalist Archaeologies in Heaney and Tournier », in *Style*, vol. 36, n° 1, 2002.
- RABATE, Dominique, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, Bordas, 2008.

- RIBAUCOURT, Daniel, *Les Mythologies de la féminité dans l'œuvre de Michel Tournier*, thèse de doctorat, Université de Lille III, 1988.
- RICHARD, J.-P., *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.
- RODRIGUEZ, Christine, Sylvie Vignes (sous la dir.), *Pascal Quignard et l'amour*, Presses universitaires du Mirail, 2013.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Paris, Bordas, 1985.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues* (1781), Paris, Flammarion, 1993.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, in Raymond Trousson et Frédéric Eigeldinger (éditeurs), *Édition thématique du tricentenaire, Œuvres Complètes*, t. XIII, Genève, Champion-Klincksieck, 2012.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Écrits sur la musique*, Paris, Stock, 1979.
- ROUSSEL-GILLET, Isabelle (dir.), *Le Clézio aux lisières de l'enfance*, Arras, Université d'Artois, 2008.
- RUSSEL, Reaver, « Saul Bellow's Sonata-Allegro as an Emersonian Ideal: Henderson's Imagination Converted to Reality », in *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association, Innsbruck, 1979 Literature and the Other Arts*, Z. Konstantinovic, St.P. Scher, U. Weisstein (éd.), Innsbruck, 1981.
- RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.
- SABATIER, François, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, XIX^e-XX^e siècles*, t. II, Paris, Fayard, 1995.

- SAINT-ONGE, Simon, « Le temps contemporain ou le Jadis chez Pascal Quignard »,
in *Études françaises*, vol. 44, n° 3, 2008.
- SALLES, Marina, *Étude sur « Désert » de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Ellipses, 1999.
- SANTURENNE, Thierry, *L'Opéra dans la fiction narrative française (1850-1914).
Enjeux métalittéraires et anthropologiques*, Atelier National de Reproduction
des Thèses, 2004.
- SANTURENNE, Thierry, « L'iminaire musical : repères et perspectives »,
Littérature et musique, URL :
<http://www.fabula.org/colloques/document1277.php>.
- SANTURENNE, Thierry, « L'iminaire musical : repères et perspectives »,
Littérature et musique, URL :
<http://www.fabula.org/colloques/document1277.php>.
- SCHER, St.P., « Literature and Music », dans Barricelli and Gibaldi (éd.),
Interrelations of Literature, New York, The Modern Language Association of
America, 1982.
- SCHNEIDER, Marius, « L'esprit de la musique et l'origine du symbole », in *Diogène*,
n° 27, 1959.
- SCHNEIDER, Marius, *Encyclopédie de la Pléiade : Histoire de la musique*, t. I, Paris,
Gallimard, 1960.
- SCHNEIDER, Marius, « The Nature of Praise Song », in Marius Schneider, Rudolf
Haase et Hans Erhard Lauer, *Cosmic Music: Musical Keys to the Interpretation
of the Reality*, Rochester, Inner Traditions International, 1992.
- SCHWERDTNER, Karin, *La Femme errante*, Ottawa, Legas, 2005.

- SERVIEN, Pius, *Les Rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris, Boivin, 1930.
- SIGANOS, André, *Mythe et écriture. La nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, 1990.
- SISTER, Corinne, *La Musique dans la vie de Romain Rolland*, Québec, Université Laval, 1953.
- SOUK, Jung Hai, *Les Métamorphoses de la ville dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1997.
- SOUNAC, Frédéric, *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- SOURIAU, Étienne, *La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969.
- STENDAL BOULOS, Miriam, *Chemins pour une approche poétique du monde : le roman selon J.M.G. Le Clézio*, Museum Tusculanum Press, 1999.
- TADIER, Jean-Yves, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Éditions Belfond, 1987.
- TALMAS, Franck, « L'alchimie de l'excrément comme alchimie de l'Homme dans *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier », in *French Forum*, vol. 30, n° 3, automne 2005.
- THIBAUT, Bruno, « Le Chant de l'abîme et la voix chamanique dans *Le Procès-verbal* et dans *Voyages de l'autre côté* de J.M.G. Le Clézio », in *Symposium* 53, 1998.
- THIBAUT, Bruno, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam-New York, Éditions Rodopi, 2009.

- THIBAUT, Bruno, Keith Moser (dir.), *J.M.G. Le Clézio dans la forêt des paradoxes*, Paris, Éditions de l'Harmattan, 2012.
- TUMANOV, Vladimir, « Black and White: Michel Tournier, Anatole France & Genesis », in *Orbis Litterarum*, 54 (4), 1999.
- VAN ACKER, Isa, *Carnets de doute : variantes romanesques du voyage chez J.M.G. le Clézio*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2008.
- VRAY, Jean-Bernard (textes réunis et édités par), *Relire Tournier : actes du colloque international Michel Tournier, Saint-Etienne, 19-21 novembre 1998*, Saint-Étienne, Publications de l'Univ. de Saint-Étienne, 2000.
- VRAY, Jean-Bernard, « La rêverie sur la langue originelle dans *Les Météores* de Michel Tournier », in Sylviane Coyault (études rassemblées par), *Actes du colloque L'écrivain et sa langue : romans d'amour de Marcel Proust à Richard Millet*, Presses universitaires de Clermont-Ferrand, 2005.
- WAGNER, Richard, *Opéra et drame*, traduction par Jean-Gabriel Prod'homme, Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1982.
- WEBB, Daniel, *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, London, 1769.
- WESTERLUND, Fredrik (A.), « La Musique qui transporte et transforme », in *J.-M.G. Le Clézio. Ailleurs et origines: parcours poétiques*, coord. Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2006.
- WESTERLUND, Fredrik (A.), « La relation entre cours d'eau et musique dans l'écriture de J.-M.G. Le Clézio », in *Actes du XVII^e Congrès des romanistes scandinaves*, coord. Jukka Havu, Carita Klippi, Soili Hakulinen, Philippe Jacob,

José Santisteban Fernández, Tampere, Tampere University Press, Tampere
Studies in Language, Translation and Culture B 5, 2010.

Vita

Name

Elena Daniela GRIGORESCU

Post-secondary Education and Degrees

1999-2003: B.A., French Language and Literature, University of Suceava, Romania

2005-2006, M.A., Comparative Literature, University of Nice Sophia-Antipolis, France

2007-2015, PhD (French Studies), Western University (London, Canada)

Honours and Awards

2007-2010, Graduate Research Scholarship offered by the Department of French Studies, Western University (London, Canada)

February 2007, Excellence Fellowship (1000\$) offered by the Department of French Studies, University of Western Ontario (London, Canada)

April 2009, Marilyn Randall Research Fellowship (550\$) offered by the Department of French Studies, University of Western Ontario (London, Canada)

Related Work Experience

January 2007-April 2007, Teaching Assistant, Department of French Studies, Western University

September 2008-April 2009, Teaching Assistant, Department of French Studies, Western University

September 2009-April 2010, Teaching Assistant, Department of French Studies, Western University

Summer 2010, Research Assistant for the project « Archive Anxiety: The Archival Imaginary in Contemporary Literary and Visual Culture », Western University

January 2011-April 2011, Lecturer (part time), Department of French Studies, Western University

Summer 2011, Research Assistant for the project « Archive Anxiety: The Archival Imaginary in Contemporary Literary and Visual Culture », Western University

September 2014-April 2014, Lecturer (part time), Department of Modern languages & Literatures, Trent university

January 2015-April 2015, Lecturer (part time), French Department, McMaster University

Publications

« *Mémoires d'Hadrien*, une entreprise herméneutique. Étude sur *Carnets de notes* », *Loxias*, Nice, n° 26, September 2009

« Stratégies d'endurance dans *La Voyeuse Interdite* de Nina Bouraoui », *Intercâmbio*, Portugal, II^e série, n° 2, 2009

« Perspectives métadiscursives dans l'opéra *Daphné* de Richard Strauss », *Communication, lettres et sciences du langage*, vol. 4, n° 1, Sherbrooke, June 2010.

« Le mythe napoléonien chez Stendhal et Balzac. Lecture inspirée par les *Mythologies* de R. Barthes », *Journées Scientifiques Internationales*, n° 1, Éditions Universitaires “Lucian Blaga”, Sibiu, 2010.

« L’espace dans *Désert* de J.M.G. Le Clézio », *Transilvania*, n° 3, Sibiu, 2010.

« L’infranchissable seuil du contingent. Parole, silence et musique chez Pascal Quignard », in Maroussia Ahmed, Corinne Alexandre-Garner, Nicholas Serruys, Iulian Toma et Isabelle Keller-Privat, *Migrations-Translations*, Presses de l’Université Paris Ouest, 2015.