



HAL
open science

Les temps discontinus : musique et roman

Marcin Stawiarski

► **To cite this version:**

Marcin Stawiarski. Les temps discontinus : musique et roman. Laurence Dahan-Gaida. Temps, rythmes, mesures. Figures du temps dans les sciences et les arts, Hermann, pp.231-245., 2012. hal-02266686

HAL Id: hal-02266686

<https://hal.science/hal-02266686>

Submitted on 15 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Les temps discontinus : musique et roman »

Marcin STAWIARSKI
Université de Caen Basse-Normandie

Dans son essai sur la « Littérature et le discontinu », Roland Barthes écrit que « (...) le livre est une messe, dont il importe peu qu'elle soit dite avec piété, pourvu que tout s'y déroule *dans l'ordre*. » (Barthes, 1964 : 177). C'est ce présupposé de continuité quasi-naturelle qui caractérise la production romanesque de tradition réaliste et mimétique. En découle la représentation du temps comme milieu linéaire, unifié et dirigé vers une finalité. De manière semblable, en musique, depuis l'époque classique, tout au long du romantisme et jusqu'à l'avènement de l'atonalité, la flèche du temps, sa direction et son unité, sont rarement remises en cause. Au fondement du logos rhétorique, de l'idéal de la beauté classique, du développement organique, de la plénitude du sens, la continuité protège l'intégrité des systèmes : systèmes esthétiques, sémiotiques, philosophiques ou idéologiques. Or, dès le début du XX^e siècle, cette intégrité se trouve ébranlée au profit de la discontinuité, si l'on en juge d'après les nouvelles représentations du temps en musique comme en littérature. Avec James Joyce ou Virginia Woolf, le roman moderniste instaure une tension entre temps objectif et temps subjectif, en exhibant les phénomènes irrationnels de la conscience, forcément non linéaires et non dirigés vers un but. A son tour, avec Schönberg ou Webern, l'atonalité détrône le déroulement linéaire et dirigé en musique. La continuité ne constitue plus le soubassement principal de la représentation du temps dans l'art et elle ne cessera de perdre de son universalité au cours de la seconde moitié du siècle, avec les expérimentations postmodernes, qui donnent une place à part entière à des représentations du temps non continues.

C'est précisément à la discontinuité que je souhaite m'attacher dans cette communication, en examinant son importance à la charnière entre la musique et le roman du XX^e siècle. La méthode que j'adopte tient de l'esthétique comparée. Il s'agit de confronter les temporalités musicales et les temporalités littéraires, ce qui implique un certain degré de comparabilité interartistique. Pour ce faire, j'ai choisi d'examiner les logiques du discontinu dans l'œuvre de l'auteur britannique contemporain, Gabriel Josipovici, tout en évoquant certains principes de composition dans les œuvres musicales du XX^e siècle.

Afin de démontrer que la discontinuité nous conduit à interroger à la fois le temps et la production du sens, j'examinerai certaines logiques et principes à l'œuvre chez Josipovici – le principe de l'infraordinaire et la logique de la miniaturisation, l'écriture par blocs et la logique de la liste, la logique de la matrice, de l'extension et de la répétition, et, enfin, la logique de l'indécidabilité et le principe du vide et du silence.

La forme et la sémiotique de la temporalité

En guise de préambule, il convient d'emblée de préciser ma conception de temps et de temporalité. Je n'envisage l'existence de temps dans l'art qu'à travers sa présentation ou sa représentation. Ainsi, le temps dans l'art peut être à la fois un thème et une forme. Ce temps dont je parle est une configuration de l'idée du temps. Il ne s'agit donc pas de débattre de ce qu'est le temps, mais de s'intéresser à la manière dont il est figuré dans l'art. Ainsi, je conçois la temporalité comme structure sensible, découlant de la spécificité du déroulement d'une œuvre. Par conséquent, la discontinuité aussi sera pour moi une forme de déroulement temporel, résultant d'une variété de logiques temporelles.

J'adhère à l'idée du musicologue Jonathan Kramer selon laquelle il existe une multitude de temporalités figurées dans l'art. Cette pluralité me paraît essentielle dans les œuvres du XX^e et XXI^e siècles. C'est pourquoi, la discontinuité pourra découler de plusieurs facteurs et pourra manifester une variété de caractéristiques. Kramer distingue plusieurs types de temporalités musicales : la linéarité, la non-linéarité, la temporalité dirigée vers un but, la temporalité non-dirigée vers un but, la temporalité à directions multiples, le temps-moment, et le temps vertical. Tous ces types peuvent s'entrelacer et réapparaître à plusieurs époques, dans une seule œuvre ou dans des œuvres différentes. Il me semble également que nous pouvons retrouver certaines de ces temporalités dans les esthétiques romanesques modernes : le roman Moderne anglophone avec ses flux de conscience fragmentaires, le Nouveau roman français avec ses répétitions et ses contradictions internes, la fiction postmoderne avec ses logiques incohérentes et trompeuses.

Dans les romans de Josipovici, la relation entre le temps et les arts peut être envisagée de deux manières. D'une part, certains de ses romans renvoient explicitement à des temporalités artistiques spécifiques, comme *Contre-jour* qui adopte la temporalité picturale d'un triptyque, « Second Person Looking Out » qui évoque une temporalité architecturale du parcours ou *Goldberg: Variations* qui tient d'une influence musicale de la variation. Il s'agit alors d'un rapprochement intersémiotique où l'on perçoit une influence temporelle d'un art sur l'autre, phénomène que j'appelle la *transtemporalité*. D'autre part, certains principes qui caractérisent le discontinu dans la musique moderne peuvent être retrouvés dans l'écriture romanesque de manière plus abstraite et globale. Et je m'intéresserai aujourd'hui à ce dernier aspect, qui implique une comparabilité plus générale, mais qui ne va pas sans impliquer, elle aussi, une certaine forme de transtemporalité interartistique.

Afin de préciser davantage encore les modes de manifestation de l'idée du temps dans les œuvres musicales et littéraires, on peut évoquer *La Correspondance des arts* d'Étienne Souriau qui différenciait les arts présentatifs et les arts représentatifs. Il s'agissait pour lui de distinguer les arts qui ne signifient que par leur propre structure, comme la musique ou l'architecture, et

les arts qui renvoient à une réalité extérieure, qui sont imitatifs, comme la peinture et la littérature. Il en découle une conséquence majeure pour ce qui est du temps : là où le temps musical, intrinsèquement lié au déroulement de l'exécution d'une composition, posséderait qu'une seule dimension temporelle, le temps romanesque se ferait, en quelque sorte, double, tiraillé entre le temps du récit et le temps de l'histoire.

Or, la distinction entre la présentation et la représentation est une frontière ontologique qui a sans cesse été brouillée, au cours du XX^e siècle, tantôt par l'abandon du figuralisme dans les arts représentatifs, tantôt par les tendances esthétiques de plus en plus intermédiaires, à savoir fondées sur l'emploi de plus d'un médium au sein d'une œuvre d'art. C'est précisément l'importance accordée à l'intermédialité chez Josipovici qui me permet de rapprocher le temps musical et le temps romanesque.

Le point de jonction entre les romans de cet auteur britannique et la musique, réside, pour moi, dans le caractère largement présentatif de ses œuvres. Il nous est donné à percevoir une forme, un schéma temporel. Comme en musique, il y a un sens à la forme, sens au déroulement temporel de la forme. Les œuvres de fiction, surtout celles du XIX^e siècle, évacuaient le formalisme exacerbé comme signe d'artifice allant à l'encontre de la mimésis réaliste. Il fallait à tout prix rester dans les confins du vraisemblable, du plausible et du naturel, comme si les romans devaient s'écrire d'eux-mêmes. A vouloir imposer une structure perceptible, on risquait de tomber dans l'esthétisme, comme si le présentatif pouvait mettre la représentation en péril, en ébranlant le principe de la suspension d'incrédulité (*suspension of disbelief*), comme si le réalisme ne pouvait tolérer des formes qu'imperceptibles. Avec le Modernisme, les œuvres de Proust ou de Joyce dévoilent des structures de temps du texte qui signifient par-delà et par devers le temps de l'histoire, et il me semble que l'époque postmoderne a connu de plus en plus d'œuvres où la forme devient indépendamment signifiante.

Car il ne s'agit pas d'une simple doublure. L'infiltration du présentatif dans le représentatif me semble avoir créé une forme de tension : si en musique il n'y a que la présentation, la littérature me semble posséder une double ontologie, à la fois présentative et représentative. La signifiante du présentatif dans une œuvre de fiction paraît pouvoir à la fois devenir représentation seconde et le devenir indépendamment de sa signification première. Autrement dit, le récit peut signifier et par ce qu'il raconte et par la manière dont il le raconte, et ce conjointement. Or, la présentativité, qui confère à la forme perçue un sens à part entière, constitue d'abord et avant tout un type de déroulement temporel. Tout se passe alors comme si la spécificité temporelle débouchait sur un sens ou une histoire, et devenait, à son tour, représentation. Mais représentation de quoi ?

Il me semble que le mode présentatif confond et télescope sens et forme. Le présentatif n'est jamais purement représentation : il nous conduit à soulever

des interrogations connexes, à formuler des questions, à interpréter à partir du perçu. C'est de cette manière, aussi, que, entrelaçant sens et temps, le présentatif implique qu'il y ait un sens au déroulement temporel, sens esthétique d'abord et avant tout. Ce temps esthétiquement signifiant, c'est précisément ce que j'entends par temporalité en tant que figuration esthétique du temps.

Il me semble que c'est en abandonnant un certain type de temporalité, au XX^e siècle, que l'idée du temps s'est enrichie d'un sens nouveau. La discontinuité que je souhaite aborder aujourd'hui n'aurait, a priori, rien de signifiant en soi, sinon un type de déroulement, dans l'absolu, s'il n'y avait pas eu, par le passé, ce contexte de linéarité, de l'idéal de la forme organique, de directionnalité et de finalisme tant en fiction qu'en musique. Or, au vu de ce contexte, la discontinuité a pu signifier par contraste et par rupture avec le passé et elle me semble signifier encore, comme si elle n'avait jamais été universellement tolérée. Par ailleurs, dire qu'un certain type de déroulement temporel fait sens, c'est sous-entendre une sémiotique de la temporalité. Mon propos vise à établir qu'il y a différentes logiques du discontinu et qu'elles conduisent toutes à des implications sémiotiques et charrient une interrogation du sens lui-même.

Le principe de l'infraordinaire et la logique de la miniature

Tout d'abord, le trait caractéristique fondamental de l'écriture de Josipovici réside dans l'intérêt porté à l'ordinaire et à l'infinitésimal. Il en résulte une écriture extrêmement dense et dépouillée, tant dans son aspect thématique que structurel. Cette esthétique, fondée sur le principe de l'*infraordinaire* et sur la logique de la miniature, contribue à l'effritement de la linéarité traditionnelle, ce que l'on trouve en musique dès le début du XX^e siècle, dans les premières œuvres atonales.

De manière générale, dans la plupart des romans de Josipovici, tous les éléments qui composent habituellement une œuvre de fiction – les personnages, les actions, le décor – sont ramenés à leur strict minimum et traités de manière très sommaire. Ses œuvres content l'ordinaire, le banal, l'insignifiant, et se cantonnent à utiliser des outils narratifs des plus rudimentaires, comme dans l'incipit du bref roman *Distances* :

A woman.

The sea.

She begins to walk.

She walks.

She walks. (Josipovici, 1987 : 117)

L'action et l'événement se résument à de gestes extrêmement simples, exprimés par un nombre restreint de verbes, souvent rapportés au présent. Chez Josipovici, les personnages ne sont pratiquement jamais décrits, sinon dépeints en plein acte, en train de vaquer à leurs occupations quotidiennes. Souvent, le récit se réfère à tel ou tel protagoniste par un pronom, comme pour effacer son

identité propre ou pour subvertir l'acte même de nommer. L'espace est réduit à des indications de direction, d'objets et d'endroits très schématiques, comme s'il s'agissait d'un croquis inachevé, comme dans ce début de *Migrations* :

A bare room, sixteen feet by eighteen. In one corner, a bed. A man lies on the bed. The sun streams through the closed window. The man walks up and down the room, from the door to the window, from the window to the door, endlessly, endlessly. (Josipovici, 1977 : 7)

Dès lors, on se détourne drastiquement de la pensée de l'événement notable ou de la catastrophe : il n'y pas d'accroissement dramatique, pas de rebondissements ou de péripéties auxquels nous a habitués le roman du XIX^e siècle, pas de visée finaliste ou de téléologie. L'univers romanesque qui nous est proposé est celui d'un dépouillement extrême du matériau narratif.

Georges Perec décrivait cet intérêt pour le banal en utilisant le concept d'« infraordinaire » :

Ce qui nous parle, me semble-t-il, c'est toujours l'événement, l'insolite, l'extraordinaire : cinq colonnes à la une, grosses manchettes. Les trains ne se mettent à exister que lorsqu'ils déraillent, et plus il y a de voyageurs morts, plus les trains existent; les avions n'accèdent à l'existence que lorsqu'ils sont détournés; les voitures ont pour unique destin de percuter les platanes [...]. Il faut qu'il y ait derrière l'événement un scandale, une fissure, un danger, comme si la vie ne devait se révéler qu'à travers le spectaculaire [...]. Dans notre précipitation à mesurer l'historique, le significatif, le révélateur, ne laissons pas de côté l'essentiel: le véritablement intolérable, le vraiment inadmissible: le scandale, ce n'est pas le grisou, c'est le travail dans les mines. Les " malaises sociaux " ne sont pas " préoccupants " en période de grève, ils sont intolérables vingt-quatre heures sur vingt-quatre, trois cent soixante-cinq jours par an. (Perec, 1989)

En écho à cette apologie de l'infraordinaire, ce qui prédomine dans la fiction de Josipovici, ce n'est nullement la catastrophe, ni le drame, mais, au contraire, c'est l'infime, l'infinitésimal de l'ordinaire. Il me semble qu'il s'agit là d'une mise à distance radicale de ce que l'intrigue du XIX^e siècle, toujours progressiste, toujours tournée vers sa finalité, vers le scandale d'une nouvelle péripétie, nous a légué ; une mise à l'écart, aussi, de la vision chrétienne du temps dont chaque entité ne fait sens qu'à condition de converger vers une seule et même fin.

Or, au XX^e siècle, c'est la musique qui rompt ce finalisme, en sapant la linéarité, grâce à l'avènement de l'atonalité avec un Schönberg, et donne la part belle à l'infraordinaire, en s'intéressant, avec un Messiaen ou avec la musique concrète d'un Pierre Henry, à la sonorité du quotidien, jadis considérée comme du bruit. S'instaurent aussi de nouvelles constructions temporelles qui ont porté un coup fatal à la continuité progressiste. Parmi celles-ci, c'est l'atomisation du sonore qui rappelle l'infraordinaire et l'esthétique du dépouillement extrême.

En musique, il s'agit alors de l'isolement de l'événement sonore et de la miniaturisation de l'œuvre. A titre d'illustration on peut évoquer la musique de Webern, notamment les *Six bagatelles* op.9, composées en 1913. Ce qui frappe dans cette œuvre, c'est l'extrême concision, une miniaturisation qu'indique déjà le titre générique. Les six bagatelles ne comportent qu'une soixantaine de

mesures, pouvant être exécutées en trois ou quatre minutes. La miniaturisation ne concerne cependant pas exclusivement cette extrême brièveté. Elle peut être perçue aussi dans l'importance accordée à chaque événement sonore isolé, à sa dynamique, son caractère, son timbre. Ceci préfigure la technique de *Klangfarbenmelodie*, c'est-à-dire le fait de confier à chaque instrument une brève intervention afin de jouer sur les différents timbres ou les couleurs sonores.

En effet, Webern utilise d'infimes nuances d'intensités, aboutissant à une variété de sonorités, donnant l'impression d'une dissémination sonore. On voit d'abord la grande étendue des nuances, valeurs allant de *ppp* à *fff*, des *sforzandi*, des graduations, marquées par des signes de crescendo et de decrescendo. En ce qui concerne les techniques de jeu et les articulations, les passages legato contrastent avec les notes détachées, appuyées ou portées ou encore avec les notes jouées staccato. La couleur sonore varie aussi grâce à différentes techniques d'exécution. On peut noter le jeu avec sourdine, *mit dämpfen*, le jeu *am steg* contrastant avec le jeu *arco*, *am griffbrett* (*sul tasto*, sur la touche), avec la pointe de l'archet (*an der spitze*), l'utilisation des pizzicati et des harmoniques, qui jouent sur la résonance et les seuils de l'audible. Toutes ces techniques montrent qu'on est en présence d'un maximum de différence dans un temps minimum, différences découlant des contrastes entre timbres, attaques et articulations. Cette saturation de la différence nous éloigne de l'écoute linéaire et semble requérir une perception transversale et contrastive.

S'ajoute à cela l'élimination de la tonalité qui écarte la directionnalité. Il s'agit de déconstruire les centres d'attraction que constituait la tonalité, de délier en quelque sorte les accroches qui assuraient la progression musicale linéaire, sa direction. Dans la musique classique tonale, la progression s'inscrivait sur l'axe linéaire du temps, dans la progression harmonique et dans la distribution régulière des temps forts et des temps faibles. Ici, l'œuvre procède par phases d'intensité extrêmement brèves et irrégulières. Cela a pour conséquence de détourner l'attention de l'auditeur de l'axe temporel progressif, pour la centrer davantage sur chaque événement sonore isolé, donc de *délinéariser*, en quelque sorte, l'écoute.

De son côté, parallèlement à la logique thématique de l'infraordinaire, les romans de Josipovici utilisent l'extrême condensation de la forme. C'est en cela qu'ils entretiennent, à mon sens, un lien très étroit avec certaines temporalités musicales non linéaires. Le roman *Everything passes*, publié en 2007, me semble révélateur à cet égard. Les blocs denses et dépouillés alternent avec des cellules dialogués. Cela crée un effet d'extrême condensation. On a l'impression de sortir du cadre de compréhension qui présuppose la linéarité du signe, pour entrer davantage dans celui de l'évocation poétique, qui se passe du linéaire. En effet, certains blocs ne comprennent que trois lignes, comme s'il s'agissait de brefs poèmes en prose : « The room. The window. He stands at the window. » (Josipovici, 2006 : 46)

Le dépouillement, la condensation et la simplicité de la forme vont de pair avec l'intérêt porté à l'infraordinaire et avec la limitation des outils narratifs. Cette caractéristique de l'œuvre de Josipovici que l'on retrouve aussi en musique, déjoue la continuité, car l'infraordinaire et l'infinitesimal empêchent l'accroissement dramatique et le développement, pour privilégier des entités ramassées sur elles-mêmes. Pour emprunter le langage de Josipovici, c'est la *tyrannie de l'intrigue*¹ qui s'en trouve ébranlée. L'idée de miniaturisation conduit à celle de pulvérisation ou d'atomisation du sens et du perçu, et nous incitent à questionner le mythe de la plénitude du sens.

L'écriture par blocs et la logique de la liste

Cette impossibilité de développement linéaire transparaît avec d'autant plus de force dans la logique de la juxtaposition. De manière générale, toute esthétique de collage et d'assemblage d'entités disparates obéit à cette dynamique. Chez Josipovici, le principe fondamental d'écriture est celui de la composition par blocs de récit juxtaposés, ce que l'on trouve dans certaines esthétiques musicales contemporaines qui privilégient le mode du non-articulé.

Josipovici se réclame de l'influence de Stravinski pour le principe de reprises par réductions qui défont le développement linéaire traditionnel². A la place de la continuité d'un déroulement, il s'agit d'ériger une structure qui tient davantage d'un recueil de blocs. Le principe de composition par concaténation de blocs est, en effet, remarquable chez Stravinski dans le *Sacre du printemps* ou dans les *Noces*.

Dans les *Noces*, de brefs motifs mélodiques et rythmiques, instrumentaux et chantés, se suivent à un rythme effréné. Si l'on perçoit une structure par juxtaposition plutôt que par enchaînement articulé, c'est que la musique procède par un certain nombre de changements abruptes des figures musicales qui se suivent, tout en revenant sur certaines cellules, les reprenant et les remodelant.

En outre, ce qui frappe chez Stravinski, c'est le mode du surgissement, du jaillissement soudain et violent. Ce mode opère dans des œuvres comme le *Sacre*, surtout grâce aux rythmes asymétriques et aux syncopes, qui confèrent aux sons un caractère incisif dont la violence est souvent renforcée par la nature monodique du surgissement, par l'exploitation de ses qualités percussives et par les contrastes entre les blocs juxtaposés. Le mode du surgissement implique à la

¹ C'est l'expression que Josipovici emploie en parlant du présumé de continuité du récit au XIX^e siècle : « In the nineteenth century, [...] the chapter has become, like the paragraph, merely the indication of a pause in the swelling continuity of the narrative. In similar fashion the symphony of a Beethoven or a Berlioz has become a single unity [...]. There are two important factors to note here. The first is that the work *leaves no gaps*. [...] the second factor, [...], is what one might call *the tyranny of plot*." (Josipovici, 1976 : 257).

² L'auteur parle de la possibilité de manipuler le déroulement du récit à la manière de Stravinski : "As I wrote *The Inventory*, though, I found that I could control the speed of the novel just by juxtaposing blocks of dialogue, and then coming back to them later, expanding them, or merely touching on them. I was no longer involved in the (to me) boring process of telling a story, but rather of making something, building it up piece by piece as one would a structure made of wooden blocks, except that this structure moved in time." (68)

fois l'imprévu de l'événement sonore, sa brièveté et la force de sa manifestation. Dans le *Sacre*, les figures ne cessent de resurgir dans de nouveaux contextes, comme dans « Augures printaniers » ou dans « Dance de la terre ». Le mode du surgissement n'est cependant pas rupture ponctuelle ou catastrophe finale, mais discontinuité généralisée, mode réitéré du non-articulé et de la soudaineté.

Ce principe d'écriture par blocs de récit juxtaposés apparaît chez Josipovici dès son premier roman, *The Inventory*, publié en 1968. Le roman alterne des blocs de dialogues et des listes, si bien qu'un rapprochement avec le principe de composition chez Stravinski devient possible. D'une part, on a affaire à une dynamique de contrastes entre différents blocs. D'autre part, c'est le processus de réduplication qui est en jeu, car certains blocs sont repris tandis que d'autres se font simplement écho.

En outre, dans ce premier roman de Josipovici, tout se passe comme si le principe de la liste constituait, en miniature, la construction par blocs sans articulations apparentes entre eux. La trame du roman est centrée autour d'un inventaire dressé par un huissier après la mort d'un personnage. La liste détient alors un potentiel de discontinuité, dans la mesure où elle représente une structure qui refuse de nouer des liens, d'assurer les raccords, de lisser le déroulement par des transitions. C'est le triomphe de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique que la logique comptable de la liste implique :

Ten (10) silver knives – large – initialled P.H.

Seven (7) silver forks – large – ” ”

Eight (8) silver spoons – large –

Four (4) silver forks – small.

Six (6) silver spoons – small.

Twelve (12) silver oyster forks. (Josipovici, 1968 : 47)

La liste ne dit rien sur le personnage ou sur l'événement, sinon par métonymie. La liste ne dit rien sur la temporalité, mais nous présente une structure évidée, signifiant sa propre reproductibilité potentiellement infinie. La liste n'articule pas, ne relie pas, mais se signifie elle-même en tant que paradigme.

De surcroît, il existe au moins deux dynamiques distinctes de la liste. La structure de liste ordinaire, une liste de course, par exemple, fait appel à un geste à accomplir ou à une actualisation : c'est le futur d'une réalisation potentielle, un vœu de performativité, que convoque alors la liste, se rapprochant d'une logique injonctive. En revanche, la structure de liste que sous-tend l'inventaire, opère sur un mode de trace et s'inscrit dans une logique testimoniale : c'est un passé, contenu dans l'objet, qui s'immisce dans l'inventaire. La liste dans *The Inventory* obéit à cette deuxième logique, logique testimoniale – le calcul d'objets signifie la rupture entre le passé et le présent. L'inventaire énumère des présences d'absence sans articulations, par simple juxtaposition.

Face à ce mode non articulé, les personnages transforment inventaire en *inventoire*, tâchant de combler la rupture³, tentant d'insuffler une continuité au

³ Cette polysémie du mot « invent » est signalée par l'auteur lui-même : « And the title generated the plot: someone would have died, and relatives would gather round, drawing up an inventory of the dead person's

temps, réinventant le passé : « ‘You make things up as you go along. You invent him as you talk. You’re in love with a man who never existed.’ » (Josipovici, 1968 : 91). Mais les tentatives de reconfigurer le passé se heurtent à l’impossible. Le temps, à l’instar de la logique de l’inventaire, n’est que bribes et fragments qui ne pourront jamais être réactualisés ou reconfigurés.

C’est cette logique paratactique de la liste, plutôt que la subordination ou la logique du lien causal de l’hypotaxe, qui symbolise pour moi la structure temporelle dans la plupart des romans de Josipovici. L’image de la liste véhicule la logique du non-articulé qui a partie liée avec la discontinuité. En entretenant un lien avec l’esthétique musicale de la juxtaposition, le principe d’écriture interroge la manière dont la mémoire reconstitue le passé face au fragmentaire et souligne les vaines tentatives de fixer le sens dans la rupture.

Logique de la matrice, de l’extension et de la répétition

Ce principe d’écriture par blocs caractérisera la plupart des œuvres de fiction chez Josipovici. L’influence de la temporalité musicale est donc palpable dans les autres romans. Or, il n’en va pas uniquement de l’influence de Stravinski. A différents degrés et de différentes façons, la juxtaposition constitue un principe majeur de composition au XX^e siècle. La discontinuité temporelle ne découle pas seulement du mode non articulé que sous-tend la logique de la liste, mais aussi de la logique de la matrice, de l’extension et de la répétition, connexes au principe de juxtaposition.

La logique de la matrice est celle de la formule, du schéma, de la cellule initiale et élémentaire d’où l’œuvre entière est issue par diverses métamorphoses : déformation, extension, reduplication, etc. La matrice constitue le matériau originel de l’œuvre.

A un niveau abstrait, on peut considérer que le travail matriciel apparaît déjà en partie avec la musique sérielle. Le principe de la composition par série chez Schönberg, par exemple, consiste à utiliser des motifs issus des douze sons de la gamme chromatique et ce à partir d’un ordre préétabli. Le sérialisme implique donc bien un ordre initial qui subira des transformations grâce à plusieurs types de variations.

Néanmoins, c’est chez Stockhausen, à partir des années 1950, que l’on peut trouver la logique de la matrice pleinement développée, dans des œuvres comme *Mantra* qui est construite à partir d’une cellule initiale de treize sons. On retrouve ici certains principes déjà abordés avec Webern et Stravinski : l’isolement de l’événement sonore, la juxtaposition, le mode du surgissement. Mais le principe essentiel est contenu dans la technique de *formelkomposition*,

possessions. In the course of this one of the relatives would try and make sense of their relations with the dead person, rehearsing, or perhaps inventing, different versions of their common past, as they tried to get at the truth.” (Josipovici, 1989: 66)

travail à partir d'une cellule dont les autres sont enduites par étirement et par extension du temps, comme l'indique le compositeur :

Cette formule ne cesse de se répéter, sous des formes plus ou moins développées ou plus ou moins contractées. Ce ne sont pas des variations, mais seulement des *extensions*. C'est un procédé qui diffère de ceux que l'on utilise en musique traditionnelle, comme le développement d'un thème, l'addition ou la soustraction de tel ou tel élément. (Stockhausen, 1979 : 252)

Si chaque sonorité se voit attribuée des caractéristiques dynamiques, rythmiques et intensives propres, celles-ci sont réutilisées dans différents contextes tout à travers la composition. Une mécanique proche apparaît dans *The Triumph of Time* du compositeur britannique Harrison Birtwistle, dont Josipovici s'inspire pour l'écriture de son roman *Migrations*⁴. Chez Birtwistle certaines figures mélodiques sont également entendues à plusieurs reprises, dans différents contextes.

D'une part, la logique de la matrice nous induit à penser l'œuvre par un *déjà-là* et sape le mythe de la croissance organique en faisant basculer celle-ci du côté de l'excroissance, de l'extension continue. La temporalité de l'œuvre n'est donc pas celle d'un développement dirigé et linéaire, mais celle d'un parcours sans cesse relancé et étiré.

D'autre part, chez Stockhausen, le temps de l'œuvre implique aussi la centration sur des moments distincts, comme s'il s'agissait, en isolant le son, d'isoler des moments, en tranchant dans la continuité temporelle. C'est ce que Stockhausen appelle la *momentform* qui implique une forme d'autonomie temporelle de chaque moment, perceptible : « lorsqu'il n'y a pas de forme dramatique avec exposition, intensification, développement, effet de point culminant et effet de fin (pas une forme close), mais lorsque chaque moment est un centre relié à tous les autres et qui peut subsister pour lui-même. » (Stockhausen, 1988 : 101-2)

Dans plusieurs romans de Josipovici, notamment dans *Migrations*, *Distances* ou *Everything passes*, on trouve des échos de cette logique de la matrice dans la juxtaposition des blocs se succédant les uns aux autres sans articulation et se ressemblant comme s'ils étaient le prolongement, la projection ou l'extension de la cellule initiale, d'un rythme originel, d'une forme primaire. Certains d'entre eux semblent se répéter à l'identique, d'autres subissent d'infimes mutations et extensions, qui convoquent le potentiel de chaque moment.

Connexe à la logique de la matrice, la logique de la répétition nous plonge dans les notions de ressassement et de prolifération constants. Il y a quelque chose de mécanique dans la manière dont les blocs sont générés et il n'y a jamais de régularité symétrique qui suggérerait l'existence d'un ordre : les blocs

⁴ “[...] I found that a rhythm made up of 9 + 1 units pervaded the whole work, and I chose a title accordingly: the word *migrations* has nine letters plus the *s*. But working to satisfy a certain sense of form had also discovered that I was talking, albeit in oblique terms, about an experience that had always been close to me, so close perhaps that I had never quite faced up to it, that of belonging nowhere and knowing that I would never really be able to settle anywhere.” (69)

sont de longueurs variables et la répétition n'est jamais symétrie. De fait, elle a peu à voir avec répétition ou refrain, même si certains blocs dans les romans de Josipovici peuvent rappeler le mode poétique des formes courtes telles que le haïku japonais.

Mais il y a bien répétition, reprise de quelque chose que l'on connaît déjà, le spectre d'une matrice originelle. Il y a bien reprise, parce qu'il y a extension, extension d'un rythme, du matériau verbal, de la trame, quand bien même minimaliste. Ce retour du même traduit la rupture de la continuité. Avec Stockhausen, avec Josipovici, mais aussi, plus généralement, avec les musiques contemporaines, musiques minimalistes, répétitives, la répétition est poussée à l'extrême. Une simple analepse ou une simple répétition dans le récit classique ne bousculent que temporairement la continuité du récit, alors que là, elle est systématisée et érigée au rang de principe créatif, si bien que, si tout est reprise, il n'est plus guère possible de parler de reprise. On peut alors penser à des œuvres musicales telles que *Phases* de Steve Reich, ressassant les mêmes cellules au travers d'infimes différences de superpositions, de recommencements et de décalages.

On a affaire à du discontinu parce que la liaison entre les blocs ne se fait pas, mais aussi parce que la répétition éconduit la progression unifiante, déconstruction renforcée davantage encore par l'autotélisme temporel qui nous est suggérée par la notion de *momentform*. On peut envisager cette dynamique de répétitions en termes de processus qui prolifère et généralise les transitions, plutôt que de mener à un aboutissement.

Emblématique de cette logique de répétition est le principe d'inchoation continue. Dans les romans de Josipovici où opère la composition par blocs, il devient extrêmement difficile de déterminer au juste si la répétition et l'extension des blocs constituent une redite, par le récit, de ce qui est déjà advenu, ou s'il s'agit d'une nouvelle occurrence d'un événement, d'un acte accompli encore une fois. Ceci est d'autant plus ambigu que si certains fragments paraissent n'être que redite ou répétition verbale, comme l'incessant « She walks. She walks. » dans *Distances*, d'autres indiquent expressément la récurrence : « And again the room » (118) ; « Then he is still again » (118) ; « And again the sea » (124). Tout se passe comme s'il s'agissait, aussi bien pour les blocs du récit que pour les personnages du roman, de répéter toujours le même, sans jamais aboutir au développement, comme s'il n'y avait que l'éternel commencement, l'inchoation continue, du latin, *inchoare*, commencer. Ce principe de prolifération de mises en branle me semble emblématique d'une certaine forme de généralisation du discontinu.

Or, cette répétition généralisée ouvre, chez Josipovici, sur un certain nombre d'implications sémiotiques et débouche sur des thèmes récurrents dans son œuvre, tels que l'errance, la migration ou la désorientation. La discontinuité est donc porteuse de sens. Dans *La Pensée fragmentaire*, Ralph Heyndels considère justement la discontinuité comme une « forme significative » qui crée des

désassurances et souligne des hantises : désassurance de la bonne forme, du logos, de la valeur, du langage ; hantise de la dégénérescence du discours, de l'incommunication, du non-savoir et du chaos. En parlant du temps littéraire, Josipovici souligne cette potentialité de la discontinuité, en lui attribuant le potentiel du temps-moment, une temporalité signifiante de chaque moment que la linéarité ne permettait pas⁵.

Le principe du vide et du silence et l'indécidabilité

La réitération institue donc une implication majeure pour ce qui est du sens. Elle confère à la discontinuité une symbolique. Or, elle interroge aussi le sens en instaurant certaines désassurances dont parle Heyndels : l'incertitude, l'incomplétude sémiotique et l'effritement de la plénitude du sens. D'une part, la logique de la réitération multiplie les possibilités de sens, et, en entravant la finalité, le ressassement sans aboutissement univoque suggère qu'il n'y a pas de vérité unique. C'est le règne de la temporalité à directions multiples dont parle Kramer, donc d'un sens non stabilisé. Mais, d'autre part, la réitération sature et épuise aussi le sens, ce qui aboutit au silence et au vide.

En expérimentant avec les limites de l'audible, surtout en termes de fluctuations d'intensités que l'on rencontre aussi bien chez un Webern que chez un Stockhausen, la musique contemporaine nous propose, elle aussi, l'expérience de l'épuisement et de la saturation. Tantôt, les œuvres musicales nous plongent dans la démesure du gigantisme – on atteint alors les seuils de l'audible, en basculant vers l'insupportable ou vers l'inconcevable en termes de durée, de fréquence, et de rapidité – tantôt elles nous donnent à entendre la démesure de l'infinitésimal, en nous plongeant dans le silence. Deux expériences liés : d'un côté, le trop-plein ; de l'autre, la déficience.

Chez Josipovici, l'événement, centré sur l'infraordinaire, semble minimaliste ; mais ce sont aussi les outils narratifs qui sont réduits au strict minimum. L'instabilité épistémologique est alors corroborée par l'effacement de la voix autoritaire. Le narrateur chez Josipovici se limite souvent à une voix qui ne fait qu'introduire la parole du personnage, surtout dans un certain nombre de romans où les dialogues sont prépondérants. L'effritement de la voix autoritaire va de pair avec la négation de vérité unique et avec la déconstruction de la certitude⁶.

Les dialogues sont lacunaires et fragmentaires. Les personnages ne développent jamais de longues tirades. Au contraire, leurs propos sont toujours

⁵ "The principles of fragmentation and discontinuity, of repetition and spiralling, which we find underlying the works of Kafka, Eliot, Stevens, Proust and Robbe-Grillet do not reveal anything so banal as the final disintegration of the western imagination. What they reveal is the potential in each moment, each word, each gesture and each event, a potential denied by the linear way we live our lives and read our books." (Josipovici, 1976 : 270)

⁶ "What makes me almost physically ill is the act of narrating where the narrator floats free of all scrutiny, seems to be the voice of God himself." (Josipovici, 1989: 69)

brefs, souvent inachevés, comme suspendus par l'hésitation, parfois entrecoupés de silences par la figure emblématique du discontinu verbal, l'aposiopèse, comme dans ce dialogue tiré de *The Inventory* :

'George this is ...'

'How...'

'But lawyers are all sorts of people.'

'But how long will it take?'

'It depends on'

'Didn't Mr Stout...?'

'On holiday. In Corsica.'

'Look around.'

'Three or four days, maybe a week. It depends on the small things.' (Josipovici, 1968 : 64)

Le fragmentaire, le silence et l'incompréhension dominant. Le sens et la vérité refusent de surgir. On est en présence d'une certaine insuffisance du signe, d'une déficience, voire d'une forme de vacuité.

Dans son essai « Vibrant Spaces » (Josipovici, 2006:25), Josipovici appelle le silence entre les phrases de la Bible hébraïque les « espaces vibrants ». Ces espaces correspondent au vide laissé par la parataxe biblique. Josipovici fait remarquer que, dans les traductions occidentales de la Bible, la juxtaposition et l'asyndète ont souvent été remplacées par l'hypotaxe, prouvant notre besoin de subordination et du lien causal. Or, ces espaces vibrants sont pleinement signifiants, en ce qu'ils n'imposent pas la certitude et l'univocité du continu et de l'articulé. En ce qu'il écarte l'assurance du continu, le récit chez Josipovici, lui aussi, rappelle ce silence éloquent de la Bible hébraïque.⁷

Du côté de la musique, avec les œuvres de Webern ou celles de Stockhausen, le silence devient plus que jamais structure signifiante. Chez Webern, les silences sont agencés avec le plus grand soin, prenant des valeurs tout aussi variées que les notes, entravant la perception d'une régularité, régissant la non-coïncidence des notes et des temps forts. Le silence n'est plus un temps mort ; il n'est ni uchronie, ni néant temporel.

A l'imprécision engendrée par le silence et le non-dit, s'ajoute la logique de contradictions internes. Chez Josipovici certains blocs s'excluent les uns les autres. La logique de contradiction découle du principe de répétition.

Le temps verbaux et les repères temporels utilisés contribuent à cette instabilité par leur ambivalence. Le récit utilise fréquemment le présent simple, lequel, en anglais, possède une certaine plasticité permettant de renvoyer, selon les repères temporels, non seulement au moment actuel, mais aussi au passé ou à

⁷ Josipovici distingue clairement les deux dynamiques bibliques temporelles dans *The Book of God* : « [...] where the Christian Bible moves in a firm arch from beginning to end, the Hebrew Bible is very much more concerned with getting the beginning right than the ending. [...] The Christian order is one we find perfectly natural and easy to understand, partly because we ourselves, whatever our beliefs, have been conditioned by Christian culture, and partly because it corresponds to a profound need in each of us for closure and for a universe shaped according to a clearly comprehensible story. [...] But just because the Christian pattern is so simple to grasp, it is easy to overlook the extraordinary nature of the Hebrew Bible's *refusal* of such a pattern. » (Josipovici, 1988: 47)

l'avenir. Le modal « would » est un autre opérateur temporel ambigu dont l'auteur fait emploi fréquent dans son triptyque *Contre-jour*. « Would » peut signifier aussi bien l'irréel à la manière du conditionnel que l'habitude dans le passé, grâce à sa valeur fréquentative. Les deux récits majeurs du roman – les deux premiers volets du triptyque – alternent le présent, le passé et « would », de sorte qu'il n'est pas toujours certain s'il s'agit d'une action réitérée dans le passé ou d'un vœu irréalisé. De manière semblable, dans *Conversations in Another Room*, après plusieurs chapitres présentant un ancrage spatio-temporel incertain, une nouvelle instance narrative se fait jour : « And now at last I can speak. » (Josipovici, 1984 : 101). Or, cette voix narrative, loin de résoudre les incohérences spatio-temporelles, ne fait que renforcer le doute par l'emploi d'un repère temporel qui suggère l'impermanence : « Sometimes the kitchen is at the end of the corridor, sometimes it is the bathroom that is there ; sometimes the curtains are made of red velvet, sometimes of mere chintz [...] sometimes the flat is orientated east to west, sometimes north to south. » (Josipovici, 1984 : 107). Le repérage temporel recèle ainsi un degré d'imprécision et contribue à l'indétermination.

L'incertitude apparaît de manière remarquable dans les œuvres qui mettent en scène une tentative de reconfiguration du passé par la mémoire. Dans *After*, après une quinzaine d'années, une femme réapparaît dans la vie d'un homme. Le roman retrace leurs rencontres au cours desquelles les deux protagonistes reviennent sur leur passé afin de reconstruire un événement traumatique. C'est au milieu du roman que le lecteur trouvera quatre chapitres, centrés autour d'un dialogue entre les personnages. La même idée de dialogue visant à recouvrer le passé est réitérée entre chapitre XI et XIII. Le lecteur est alors amené à faire l'expérience d'un déjà-vu. Néanmoins, certains détails diffèrent ou se contredisent, comme si la mémoire débitait des souvenirs, tout en les annulant pour en proposer d'autres. En mettant en scène cette tentative de recouvrer le passé, *After* poursuit le thème cher à Josipovici qu'est la discontinuité de la mémoire. Au chapitre XIV, la répétition d'une phrase (« Time passes » (107) « A time ») vient entrecouper les dialogues :

A time.

- I took your clothes off, she says. Quite slowly. Do you remember?

A time.

- I was still in shock, she says. I needed to feel your body.

A time.

- Afterwards, she says, we went to sleep.

A time.

- Go on, he says.

- When I woke up you had gone, she says.

A time. (Josipovici, 2009 : 108)

« A time » signifie le silence et rappelle inlassablement la continuité vide du présent qui se heurte à la rupture de la mémoire. La tentative de reconfigurer l'événement traumatique se mue, de manière significative, en une réitération,

débouchant sur de moins en moins de certitude. Là encore on ne peut y avoir que commencements, vaines tentatives de fixer le sens, éternelle inchoation.

La contradiction, l'indétermination et l'incomplétude conduisent ainsi au principe général d'indécidabilité. Ceci a conduit certains critiques à parler de récit à énigme ou à mystère. Or, ces textes ne sont pas hermétiques au sens où il y aurait un recel de vérité cachée, car on retomberait alors dans l'idéalisme téléologique. Aussi, l'énigme nécessite qu'il y ait continuité, et même quand l'information apparaît parcellaire, un récit à énigme doit pouvoir se laisser recomposer. La continuité signifiante doit pouvoir être rétablie par le lecteur. Ici, rien de tel – on ne peut ni rechronologiser la trame globale, ni insuffler une continuité signifiante après coup, tout comme il serait absurde de vouloir redonner une continuité tonale à un Webern. La contradiction, c'est la discontinuité de la stabilité du sens, qui me semble être l'implication la plus essentielle. La fiction de Josipovici n'évacue pourtant pas complètement le sens, elle l'interroge.

Conclusion

En conclusion, les différentes logiques qui forment le soubassement de l'œuvre romanesque de Gabriel Josipovici caractérisent également certaines esthétiques musicales modernes, ce pourquoi un rapprochement inter-artistique m'a semblé possible, d'autant plus que la dimension formelle des textes de Josipovici tend à convoquer des significations complémentaires à celles qui procèdent des univers fictionnels représentés. C'est ce que j'ai appelé la valeur représentative de ces romans et qui est intrinsèquement liée à la spécificité de leur déroulement temporel. La comparaison entre les deux arts se cristallise alors dans la similitude des constructions temporelles. Celles que j'ai étudiées contribuent toutes à créer des effets de discontinuité. Le discontinu nous conduit à interroger la production du sens, menant à un certain nombre d'implications sémiotiques. Si le mythe de la plénitude et de la transparence du sens est dissipé, si la symétrie, l'ordre et l'unicité du logos sont déjouées, si l'enchaînement linéaire, causal et articulé, est ébranlé, et si le développement, la croissance organique, la tension vers une finalité et vers un achèvement sont anéantis, que nous reste-t-il sinon la perception d'un temps décousu, lacéré et chaotique ? Et comment faire surgir un sens au sein de systèmes ainsi créés dont l'intégrité, la stabilité et la cohérence s'effrite de proche en proche sous le coup du fragment. En exhibant la discontinuité, les œuvres musicales et littéraires interrogent précisément le sens dans sa dimension temporelle, notre manière de nous exprimer, de raisonner, de communiquer, notre besoin de produire du sens. Loin de nous propulser dans un néant fait d'insignifiance, ces œuvres dévoilent, comme en négatif, les paradoxes et les incongruités de la foi en continuité et nous suggèrent des modes alternatifs de perception esthétique, de compréhension et de pensée. Loin d'équivaloir à un nihilisme ou à un déclin de sens dans l'art, les œuvres du

discontinu nous laissent entrevoir, par leurs nouveaux systèmes temporels, des possibilités de sens en dehors des catégories du continu, une promesse de différence.

Bibliographie

- Barthes, R. « Littérature et discontinu ». *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964.
- Josipovici, G. *The Inventory*. 1968. *Steps*. Manchester: Carcanet, 1990. p.9-114.
- « “But Time will not Relent”: Modern Literature and the Experience of Time ». Gabriel Josipovici (ed.). *The Modern English Novel: The Reader, the Writer and the Work*. Londres: Open Books, 1976. p.252-272.
- *Conversations in Another Room*. Londres: Methuen, 1984.
- *Contre-Jour: A Triptych After Pierre Bonnard*. Manchester: Carcanet, 1986.
- *Distances. In the Fertile Land*. Manchester : Carcanet, 1987. p.116-212.
- The present.
- “Music and Literary Form.” *Contemporary Music Review*, 1989, vol.5. p.65-75.
- *Migrations*. Hassocks: Harvester, 1977.
- *The Book of God*. New Haven: Yale UP, 1988.
- *Everything Passes*. Manchester: Carcanet, 2006.
- «Vibrant Spaces ». *The Singer on the Shore*. Manchester: Carcanet, 2006. p.25-45.
- Perec, G. « Approches de quoi? ». *L’Infra-ordinaire*. Paris : Seuil, 1989.
- Stockhausen, K., *Karlheinz Stockhausen, Entretiens avec Jonathan Cott*. Drillon, Jacques (traduction et présentation). Paris : J.-C. Lattès, 1979.
- « Nouvelles corrélations entre durée d’exécution durée de l’œuvre et moment ». *Karlheinz Stockhausen*. Paris : L’Age d’Homme, *Contrechamps* n°9, 1988. p.101-120.