



**HAL**  
open science

“ Lorsque la redite ne redit rien : autour de la  
dynamique musico-littéraire de la répétition dans  
l’œuvre de Gabriel Josipovici ”

Marcin Stawiarski

► To cite this version:

Marcin Stawiarski. “ Lorsque la redite ne redit rien : autour de la dynamique musico-littéraire de la répétition dans l’œuvre de Gabriel Josipovici ”. La Littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture. Ed. Jean-Paul Engélibert, Yen-Mai Tran-Gervat. P.U. de Rennes, 2008, pp.81-91., 2008. hal-02266698

**HAL Id: hal-02266698**

**<https://hal.science/hal-02266698>**

Submitted on 20 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.

# LORSQUE LA REDITE NE REDIT RIEN : AUTOUR DE LA DYNAMIQUE MUSICO-LITTÉRAIRE DE LA REPÉTITION DANS L'ŒUVRE DE GABRIEL JOSIPOVICI

Marcin STAWIARSKI

Dans un essai sur le temps littéraire, l'auteur britannique contemporain, Gabriel Josipovici soulève la question de la discontinuité dans les œuvres de Schoenberg, Webern et Joyce. La discontinuité, la fragmentation et la répétition révèlent le potentiel de chaque moment<sup>1</sup>. Ainsi, l'écrivain montre l'intérêt qu'il porte aux nouvelles formes de temporalité, autres que la traditionnelle linéarité. En choisissant d'examiner la notion de reprise dans l'œuvre de Josipovici par l'entremise de la musique, je voudrais mettre en lumière la spécificité du temps au regard de la répétition. J'ai décidé de m'intéresser à la reprise dans les romans où le lien avec la musique n'émerge pas de façon explicite. Il s'agit surtout des œuvres de la première période : *The Present* (1975), *Migrations* (1977), *Distances* (1987). C'est en raison d'un continu ressassement que ces textes me paraissent relever d'un phénomène spécifique du temps romanesque. J'aborderai d'abord la particularité de la répétition opérant à la frontière du musical et du poétique. Ensuite, je confronterai l'idée de la musicalité à la notion de fréquence du récit. Enfin, je soulèverai la question de savoir s'il existe, découlant de la dynamique de répétition, un phénomène de passerelles entre temporalité musicale et temporalité littéraire.

## A LA LISIÈRE ENTRE LE POÉTIQUE ET LE MUSICAL

### Répéter sans redire

Parler de la musicalité d'un texte semble délicat. Dans son essai sur *La Douzième Nuit*, Virginia Woolf affirme que la phrase shakespearienne vacille à la frontière avec la musique, car les mots sont teintés d'un degré d'autotélisme lié aux parallélismes et aux échos internes<sup>2</sup>. Dans *Aspects du roman*, E.M. Forster examine la notion de rythme et cherche un effet musical dans l'*après-lecture* : une appréhension globale de l'œuvre suivant son exécution<sup>3</sup>. Lorsque, dans « L'autre du même », Gérard Genette reconnaît au Nouveau Roman une dimension musicale due à la répétitivité, c'est avec une extrême prudence qu'il affirme que :

Le récit romanesque va ordinairement son train sans trop revenir sur ses traces, d'où un suspens souvent bien linéaire, où seul le Nouveau Roman a su introduire, par le jeu de ses descriptions instables, imperceptiblement métaphoriques, une dimension qu'il faut bien appeler musicale.<sup>4</sup>

Ce sont donc les notions de rythmicité, de répétitivité ou de parallélismes qui inclinent ces auteurs à parler du caractère musical du texte : une musicalité qui se défait pourtant difficilement d'un degré d'indétermination. L'idée de la limite du littéraire que Woolf évoque ou la notion d'au-delà de l'exécution qui ressort dans les propos de Forster, propulsent le texte dans un terrain commun entre le roman, le poème et la musique, où une certaine marque de musicalité est perceptible.

C'est dans la célèbre définition de la fonction poétique de Jakobson, projection du « principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison »<sup>5</sup>, que transparait l'idée d'un marquage. Les différentes structures poétiques, les rythmes et les échos, ne peuvent se concevoir qu'en fonction de leurs corrélations. La mise en rapport d'une entité avec tous les autres éléments d'un système brise la linéarité du langage, suggérant l'autotélisme auquel Woolf fait référence. De surcroît, la non redondance de la réitération poétique, l'équivalence poétique s'opposant à l'équation métalinguistique – paraphrase ou redite – en ce qu'elle constitue le principe structurel même, fait que la reprise n'est pas une redite. Dès

<sup>1</sup> G. Josipovici, « 'But Time will not Relent': Modern Literature and the Experience of Time », dans *The Modern English Novel: the Reader, the Writer and the Work*, Londres, Open Books, 1976.

<sup>2</sup> V. Woolf, « *Twelfth Night* at the Old Vic » dans *The Death of the Moth and Other Essays*, New York, Harvest, 1974.

<sup>3</sup> E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, Harmondsworth, Penguin, 1974, p.149-150.

<sup>4</sup> G. Genette, « L'autre du même » dans *Figures IV*, Seuil, 1999.

<sup>5</sup> R. Jakobson, « Linguistique et poétique », dans *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963, p.220.

lors, Jakobson relie le temps du poétique au temps musical : « C'est seulement, en poésie, par la répétition régulière d'unités équivalentes, qu'est donnée, du temps de la chaîne parlée, une expérience comparable à celle du temps musical – pour citer un autre système sémiotique »<sup>6</sup>. Or, cette temporalité fondée sur la reprise, commune à la poésie et à la musique, rend le message ambigu : « un principe de répétition est acquis qui rend possible non seulement la répétition des séquences constitutives du message poétique, mais aussi bien celle du message lui-même dans sa totalité »<sup>7</sup>.

Il y aurait un discours double : celui de la répétition où rien ne semble redit et celui de la redite. La répétition linguistique se distinguerait ainsi de la répétition poétique. Une reprise – un refrain, par exemple – ne redit rien. Sa réapparition n'a pas tant pour fin de redire le message que d'être répétition même. Les fonctions de la reprise se situent à un tout autre niveau : fonctions mémorielle, esthétique, structurale. La poésie paraît donc s'apparenter, à cet égard, à la musique, non parce qu'elle est *mesure* ou *rythme*, mais parce que le retour du message n'est pas redondance.

La question de la redondance ne se pose plus, car, comme l'indique Vladimir Jankélévitch, l'ancrage temporel du musical dans un devenir irréversible fait que « la nue passéité du passé empêcherait déjà le même de rester exactement le même »<sup>8</sup>. Selon lui, la répétition ne mène donc pas à la redite, ni en poésie, ni en musique :

En musique et en poésie, la répétition peut être innovation aussi bien chez le créateur que chez l'auditeur... On reprocherait à un mathématicien ou au code civil de dire deux fois la même chose là où il suffit d'avoir dit une fois : mais on ne reproche pas au Psalmiste de se répéter [...]. Dans un développement significatif, ce qui est dit n'est plus à redire ; en musique et en poésie ce qui est dit reste à dire, à dire et inlassablement et inépuisablement à redire[...]<sup>9</sup>

Il n'y a pas de dire, donc il ne peut y avoir de redire (« Celui qui ne "dit" rien ne peut a fortiori redire »<sup>10</sup>). C'est que, du point de vue temporel, rien n'est jamais pareil, car tout est déjà passé. Le rapprochement entre la temporalité musicale et littéraire ne fait que creuser l'écart entre la poésie et la prose :

Si la redite est immédiate et littérale, si la « reprise » pure et simple peut être, en musique, une sorte de renouvellement, il en sera de même, a fortiori, de la réexposition ou de la résurgence des thèmes dans les œuvres cycliques. C'est dans le discours et en prose que les répétitions sont proscrites : car le discours, [...], va de l'avant par progrès dialectique et chemine tout droit sans se retourner ni revenir en arrière. Ici ce qui est dit [...] est définitif.<sup>11</sup>

La tripartition paraît flagrante : la musique répète, sans redire, la poésie en tient son essence, la prose ne peut répéter sans redire. Une marque de *musicalité* de la prose apparaît donc à la croisée entre la poésie et la musique : un entre-deux – la *presque-musique*, la *presque-poésie*.

La reprise dans *Distances*

Le bref roman *Distances*<sup>12</sup> met en scène une simple intrigue : une femme revient dans sa ville natale, elle marche, puis elle disparaît. Rien de notable ne se passe entre son arrivée et sa disparition. Le récit trace un cycle, soulignant non pas un aboutissement final, mais l'expérience du parcours même. Une énigme est amorcée, mais la disparition du personnage met un terme définitif à tout dénouement, et la trame en reste là. Fondé sur un haut degré de répétitivité, le roman amorce plusieurs types de reprise : verbale, motivique ou narrative.

Les cellules initiales du récit sont représentatives de tout le roman :

A WOMAN.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.221.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.239.

<sup>8</sup> V. Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Seuil, 1983, p.35.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.33-35.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>12</sup> G. Josipovici, *Distances*, dans *In the Fertile Land*, Manchester, Carcanet, 1987, p.115-212.

The sea.  
She begins to walk.  
She walks.  
She walks (117).

La répétition révèle plusieurs aspects. D'abord, la dimension visuelle permet d'emblée d'associer le récit à la poésie. Le roman progresse par blocs dont certains sont des dialogues tandis que d'autres rappellent des formes poétiques courtes comme le haïku. Faute de développement phrastique, la causalité est anéantie. La phrase est brève, soit nominale (« the sea »), soit à verbe intransitif (« she walks »). Ses éléments sont déployés en parataxe plutôt qu'en hypotaxe. L'asyndète et l'épizeux (« She walks. She walks. ») majorent l'effet de juxtaposition. La brièveté est également liée à l'unité rythmique : dans cette première cellule, c'est d'ores et déjà le pied iambique qui prévaut. S'établit ainsi une première périodicité – la reprise verbale littérale est aussi reprise rythmique.

Ainsi, à partir d'un mot-thème (« a woman »), s'élabore un bloc qui tient de la répétition, du paradigme ou de l'extension. En effet, le nom initial est repris par le pronom « she », et le thème est développé et étiré. *L'incipit* met ainsi en place une cellule fondée sur quelques éléments repris par la suite. S'y ajoute l'amorce d'un motif rythmique qui réapparaîtra dans le roman. Or, dès la deuxième cellule commence une progression motivique : si le motif de *l'incipit* réapparaît, une nouvelle information s'y greffe. C'est l'image de la montée de l'escalier :

The sea.  
She walks.  
She climbs the stairs (117).

Le pied iambique est préservé. Deux des cinq phrases initiales sont reprises mot à mot, suivies par une troisième, annonçant le nouveau thème. Les deux thèmes se voient reliés dans la cellule qui suit :

The sea.  
She walks.  
To her right, the town. Ahead of her, the gas-works.  
She walks.  
She walks.  
She climbs the stairs (117).

C'est un moment crucial du récit où les deux thèmes, ayant été exposés, sont associés pour être séparés dès la quatrième cellule et développés un à un. Une alternance régulière entre les deux motifs : d'un côté la marche, de l'autre la montée des escaliers. La reprise est liée à la récurrence des motifs en tant qu'unités de sens, mais aussi à celle des cellules rythmiques et des répétitions verbales. *Distances* met ainsi en place une extension obsédante de quelques cellules qui sature le mot. La langue ne discontinue pas d'être ressentie pour elle-même, comme une *musicalité* qui privilégie le retour du même.

Eu égard à cette dynamique de répétition, je conçois la notion de reprise textuelle en fonction de son contexte musical : un retour intégral d'une partie de l'œuvre tel qu'on le symbolise par la double barre accompagnée de deux points. Un tel phénomène de reprise est à la source de toute musique.

## LA REPETITION ET LA FREQUENCE DU RECIT

### Répétition musico-littéraire

La saturation de la répétition pose donc problème dans un texte narratif. Il me semble que c'est par un brouillage entre répéter et redire qu'une musicalité du récit se fait jour.

La répétition a suscité un grand intérêt au sein des études musico-littéraires, de sorte que plusieurs critiques ont établi une nette distinction entre reprise musicale et répétition littéraire. Pour Anthony Burgess, répéter en fiction, c'est heurter le présupposé fondamental de sa linéarité :

Here comes the major formal problem of the whole conception. Sonata form depends on repetition, and repetition is what neither fictional nor historical narrative can accommodate [...]. How can the novelist overcome the problem of giving the effect of repetition while pushing on with the narrative?<sup>13</sup>

Ainsi, dans la *Symphonie Napoléon*, son roman structuré sur le parangon de la *Symphonie héroïque* de Beethoven, Burgess va jusqu'à proposer au lecteur de relire la première section de l'œuvre à l'instar de la reprise de l'exposition, indiquée par Beethoven dans la partition.

Cette incommensurabilité de la notion de répétition entre les deux arts est aussi soulignée par l'un des pionniers de la critique musico-littéraire, Calvin S. Brown, selon qui, la répétition est la musique même (« In general, music demands far more repetition than poetry can tolerate »<sup>14</sup>). Brown marque une distinction entre la répétition microstructurale telle que le rythme, et la répétition macrostructurale dans les formes poétiques telles que la ballade ou le rondeau. Il souligne également la spécificité de la répétition littéraire qui apparaît dans l'image : plusieurs métaphores peuvent vouloir dire la même chose sans mener à la redondance. Il conclut que ce sont les formes poétiques, et surtout les formes courtes, qui tolèrent, en littérature, la répétition :

In literature the formal repetition of specific parts of the work at predetermined points is confined to such forms as the ballade, rondeau, triolet, etc. It is no part of the plan of such works as the drama, the epic, and the novel. In music, [...], forms like the prelude, nocturne, bagatelle, and impromptu can be defined without any mention of repetition [...]. But it is impossible to give any account of sonata form, [...], without telling what is repeated at what point. In literature, then, the shorter and slighter forms are based on repetition, but the larger ones are "free" in this respect; in music the shorter and slighter forms are "free", but the longer and more imposing ones require a certain amount of formal repetition.

Le roman serait alors doublement *anti-répétitif*, aussi bien par son langage que par sa longueur. La forme poétique courte s'opposerait donc à la forme romanesque longue par degré de répétitivité.

À la charnière entre le musical et le littéraire, la problématique de la reprise est donc centrée sur une différenciation quantitative entre la prose, la poésie et la musique. Or, il me semble que qualitativement, la répétition conduit à une autre problématique : celle de l'oscillation qu'elle instaure entre le dire et le redire.

Le problème de la fréquence et l'éclatement entre le *singulatif* et le *répétitif*

C'est la notion de *fréquence* entre récit et diégèse qui m'intéresse. Genette en distingue trois cas de figure principaux : *récit singulatif*, *récit répétitif*, *récit itératif*. La nature de chaque type est déterminée d'après le rapport entre le nombre d'avènements d'un événement (diégèse) et le nombre de prises en charge par le récit. Un événement qui se produit une fois et qui n'est raconté qu'une seule fois sera *singulatif* ; un événement qui se produit une fois et qui est raconté plusieurs fois sera *répétitif* ; un événement qui se produit plusieurs fois et qui n'est raconté qu'une seule fois sera *itératif*.

Ainsi, le récit peut dire soit une fois, soit plusieurs fois. Or, dire plusieurs fois dans le roman, c'est forcément redire, de sorte que le texte s'éloigne de la linéarité téléologique de la prose, de la transparence de sa signification, et de sa prédilection dite « normale » pour le *singulatif*. La spécificité de la répétition musicale découle du fait que cette dernière ne peut être pourvue ni de la duplicité du signe linguistique (signifiant/signifié), ni de celle du temps du roman (récit/histoire). La musique ne raconte pas – son seul *dire* est le parcours temporel qu'elle propose. La question de la fréquence, telle que l'envisage Genette, ne peut se poser. En musique, il n'y a pas de redite lorsqu'il y a répétition : pas de *répétitif*, pas d'*itératif*, tout au plus un seul acte, pas même *singulatif*. Et c'est en se rapprochant de cette répétition sans redite que le texte littéraire s'apparente à la condition musicale.

<sup>13</sup> A. Burgess, *This Man and Music*, Londres, Applause, 2001, p.182.

<sup>14</sup> C. S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Hanover, Londres, University Press of New England, 1987, p.109.

Quant à *Distances*, face à la répétitivité, l'on peut se poser la question de savoir de quel type de fréquence il s'agit. Prenons une action simple, telle que la marche. On s'aperçoit que le récit redit obsessionnellement l'action de l'héroïne :

And again the sea.  
Sunshine.  
She walks.  
To her right, the town. Ahead, the gas-works.  
She walks.  
She walks.  
Behind her, the stranger (125).

And again, the sea.  
She walks.  
Ahead of her, the gas-works. To her right, the villas the end of the town.  
She walks.  
She walks (127).

Au sein d'une seule cellule, la possibilité de trancher entre le *singulatif* et le *répétitif* est nettement réduite. D'abord, c'est la répétition immédiate qui instaure une ambiguïté. La valeur itérative du présent simple ne fait que la renforcer. S'installe une tension entre la répétition poétique, la nature singulative du récit et l'itération de l'activité du protagoniste. Cette ambivalence apparaît clairement dans l'exemple suivant :

And now she walks again.  
The tide is out.  
In the haze, far away, children play on the exposed rocks.  
Their cries drift back to her.  
She walks.  
She walks.  
In the distance, through the haze, the gas-works.  
She climbs the stairs.  
In one of the downstairs flats a dog barks (129).

La précision temporelle (« now ») et fréquentielle (« again ») fait pencher le récit vers le *singulatif* : le récit signale qu'il s'agit de raconter encore une fois quelque chose qui advient encore une fois, donc non pas répétition ou itération, mais singulation plurielle. Mais dès la cinquième phrase, on a affaire à une pure répétition verbale. On voit alors émerger une hésitation entre les différentes valeurs fréquentielles qui font éclater l'étanchéité entre les catégories.

Il se produit à chaque fois un double mouvement : tension entre l'avancée linéaire et le retour en arrière qui la freine, distorsion entre la visée *singulative* de raconter une histoire de bout en bout et l'acte de redire sans cesse la même chose.

Il paraît donc impossible de déterminer avec précision lesquels, parmi les segments répétés, constituent des redites et lesquels tiennent du *singulatif* multiple. Les uns répètent, les autres se répètent. On est tenté ici de *raviver* une cinquième relation possible que Genette mentionne en note infrapaginale et que, faute d'exemple, il considère inopérante : un *singulatif* où « l'on raconterait plusieurs fois ce qui s'est passé plusieurs fois aussi, mais un nombre différent (supérieur ou inférieur) de fois : nR/mH »<sup>15</sup>.

La tension entre le récit et la diégèse mène à un éclatement notionnel lié à un brouillage opérant à la lisière entre le poétique et le musical. Le statut de la répétition privilégie l'indétermination qui semble combler le vide de la cinquième catégorie de Genette.

## NOUVELLE TEMPORALITÉ NARRATIVE ? UN RECIT MUSICAL ?

À son tour, la construction des segments dans l'œuvre de Josipovici ressemble à certaines techniques des nouvelles temporalités musicales. Il s'agirait d'un rapprochement intersémiotique au niveau de la

---

<sup>15</sup> Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p.146.

structuration temporelle que l'on pourrait appeler *transtemporalité*. Le récit abandonne les modes traditionnels de progression pour devenir *musical*. Dans *Pour un récit musical*, Thierry Marin<sup>16</sup>, associe le musical à la linéarité brisée de l'œuvre qui est structurée non plus par la temporalité imposée par l'histoire, mais par un tissage de ressemblances et de dissemblances internes.

Or, afin de déterminer la nature du *récit musical* dans certains romans de Josipovici (*Distances, Migrations, The Inventory*), il me paraît important de recourir à des catégories plus précises du temps musical. Ces textes relèvent d'un phénomène de juxtaposition de groupes ou de blocs, privilégiant une temporalité centrée sur l'entité du moment. Il ne s'agit ni de fragmentation, car cela présupposerait qu'il y ait un tout clos, ni de déchronologie, car cela impliquerait qu'il ait une *rechronologisation*, ni de collage, car le travail sur la reprise anéantit l'idée de la diversité. Même le travail motivique, perd partiellement son caractère de motif.

On peut trouver des éléments éclairants dans les multiples formes de temporalité utilisées par les compositeurs du XXe siècle. Hormis la célèbre opposition de Boulez entre le *temps strié* (que l'on peut mesurer) et le *temps lisse* (qui refuse tout décompte), la plus riche exploration de ce domaine a été proposée par Jonathan Kramer qui distingue plusieurs temporalités musicales. Le gradient de Kramer oscille entre deux pôles opposés : le temps linéaire et le temps vertical. La linéarité est liée à la tonalité, à la causalité, et à la notion de processus et de conséquence. Par contre, la non linéarité, dépourvue de lien avec la tonalité, n'est pas gouvernée par une telle séquentialité logique, mais par d'autres paramètres de l'œuvre. Le temps orienté vers un but s'oppose ainsi au temps non orienté vers un but. D'autres distinctions apparaissent : le temps non orienté vers un but diffère, par exemple, du temps à parcours multiples lequel déjoue l'unidimensionnalité et, bien que pourvu d'un mouvement, devient équivoque. Enfin, deux autres temporalités caractérisent la musique : le *temps vertical* et le *temps-moment*. Le temps vertical privilégie une cohésion exacerbée : il est lisse, non mesurable et insécable. La reprise deviendrait une continuité saturée, de sorte que, répudiant tout élément variationnel dans le retour du même, la répétition créerait une masse indifférenciée.

On pourrait mentionner ici le *Lux Aeterna* de Ligeti qui, par la technique de la *micropolyphonie* assurant des raccords *lisses* entre les blocs, donne une impression d'un déroulement compacte. À son tour, le *temps-moment* réfute aussi bien la progression que la visée, privilégiant l'entité du moment :

Alors qu'une œuvre linéaire à parcours multiples possède habituellement un (ou des) début(s) bien défini(s) [...], une œuvre non linéaire en temps momentané ne commence par vraiment. Elle s'ouvre comme si elle était déjà en cours et que notre attention se portait maintenant vers elle [...]. Les moments peuvent présenter une certaine parenté [...] mais ne s'enchaînent pas au moyen de transitions. Les moments constituent donc des sections autonomes [...] ; on les perçoit davantage en elles-mêmes que dans le cadre d'une progression musicale.<sup>17</sup>

Kramer s'inspire de l'idée de la *Momentform* proposée par Karlheinz Stockhausen :

Dans ces œuvres on peut s'attendre à chaque instant à un minimum ou à un maximum et, [...], on ne peut prédire aucune perspective de développement avec précision ; [...] chaque « maintenant » (*Jetzt*) n'est pas considéré comme le résultat de ce qui précède et la levée de ce qui suit, [...], mais comme quelque chose d'individuel [...].<sup>18</sup>

Il s'agit donc de composer par groupes appelés « moments ». Ces groupes sont marqués par une caractéristique particulière, la singularité de chacun d'entre eux pouvant resurgir dans d'autres, construisant ainsi des ponts non consécutifs. Il s'agit de la contiguïté plutôt que de la continuité, d'un agrégat plutôt que d'une stratification hiérarchique. Il n'y a ni fin ni commencement, ni linéarité, ni processus, ni téléologie, donc aucun accroissement dramatique vers une finalité.

Certains romans de Josipovici présentent des traits semblables à l'idée de la *Momentform*. Ce lien avec la musique contemporaine n'est pas arbitraire. Dans « Music and Literary Form », Josipovici explique qu'il construit la trame de son roman *The Inventory* par reduplication plutôt que simple développement : « 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 »<sup>19</sup>. *The Inventory* met en place une construction qui progresse par blocs, comme l'alternance entre les listes et les dialogues. Le roman revient sur certains éléments, de sorte que la reprise brouille la précision de la fréquence et de l'ordre.

<sup>16</sup> T. Marin, *Pour un récit musical*, L'Harmattan, 2002.

<sup>17</sup> J.D. Kramer, « Le Temps musical », dans J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Actes Sud, 2004, vol.2, p.205.

<sup>18</sup> K. Stockhausen, « Momentform – Nouvelles corrélations entre durée d'exécution, durée de l'œuvre et moment », dans *Karlheinz Stockhausen*, L'Age d'Homme, 1982.

<sup>19</sup> G. Josipovici, « Music and Literary Form », dans *Contemporary Music Review*, 1989, vol.5, p.68.

D'autres romans de Josipovici mettent en place différents groupes formant des moments qui sont repris, parfois littéralement, parfois avec variations. Comme dans *Distances*, les romans *Migrations* ou *The Present*, progressent par groupes accolés les uns aux autres, procédant par alternances, reprises, créant des jeux de miroirs et d'échos, se muant en diverses accumulations et agrégats. Il est difficile de déterminer si la répétition est de l'ordre d'une récurrence ou d'une ré-occurrence. C'est la temporalité du moment qui est majorée.

Ces nouvelles temporalités du récit appellent une autre forme de lecture. Les romans de Josipovici me paraissent nécessiter une nouvelle approche de la réception. On ne peut procéder à une *rechronologisation* des bribes d'histoires comme s'il s'agissait d'une achronologie à recomposer. Ces textes proposent une exploration de leur propre temporalité, en soulignant le parcours même.

Ainsi, la répétition entraîne une dimension musicale. De fait, la reprise passe dans un domaine où répéter n'est plus redire, mais à chaque fois récréer à nouveau. Pour ce qui est de la diégèse, la reprise instaure une hésitation entre le *singulatif* et le *répétitif*. L'affinité du texte avec les techniques musicales modernes permet d'envisager la répétition comme une exploration de nouvelles temporalités qui proposent un parcours spécifique. L'œuvre paraît « ouverte », proposant une découverte de soi à travers le temps et la distance rendus palpables, comme l'énonce l'exergue de *Distances* tiré du deuxième *Sonnet à Orphée* de Rilke<sup>20</sup>. Le roman ouvre à la perception du parcours, détourné de la finalité par la continuelle réitération comme, pour reprendre le langage de Stockhausen, une *musique-phénix*.

#### BIBLIOGRAPHIE

- BROWN C.S., *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Hanovre, Londres, University Press of New England, 1987.
- BURGESS A., *This Man and Music*, [1982], Londres, Applause, 2001.
- FLUDERNIK M., *Echoes and Mirrorings: Gabriel Josipovici's Creative Oeuvre*, Frankfurt, Peter Lang, 2000.
- FORSTER E.M., *Aspects of the Novel*, [1927], Harmondsworth, Penguin, 1974.
- GENETTE G., *Figures III*, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- « L'autre du même », dans *Figures IV*, Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- JAKOBSON R., « Linguistique et Poétique », [1960], dans *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963.
- JANKELEVITCH V., *La Musique et l'ineffable*, Seuil, 1983.
- JOSIPOVICI G., *The Inventory*, dans *Steps*, [1968], Manchester, Carcanet, 1990.
- *The Present*, Londres, Gollancz, 1975.
- « 'But Time will not Relent': Modern Literature and the Experience of Time », dans *The Modern English Novel: the Reader, the Writer and the Work*, Londres, Open Books, 1976.
- *Migrations*, Brighton, Hassocks, Harvester, 1977.
- *In the Fertile Land*, Manchester, Carcanet, 1987.
- « Music and Literary Form », dans *Contemporary Music Review*, 1989, vol.5, p.65-75.
- *Goldberg: Variations*, Manchester, Carcanet, 2002.
- KRAMER J. D., *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, Londres, New York, Schirmer, 1988.
- « Le Temps musical », dans J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Actes Sud, coll. « Cité de la musique », 2004, vol.2, p.189-218.
- MARIN T., *Pour un récit musical*, L'Harmattan, 2002.
- STOCKHAUSEN K., « Momentform – Nouvelles corrélations entre durée d'exécution, durée de l'œuvre et moment », dans *Karlheinz Stockhausen, L'Age d'Homme*, coll. « Contrechamps », 1988, p.101-142.
- WOLF W., *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1999.
- WOOLF V., « *Twelfth Night* at the Old Vic », dans *The Death of the Moth and other Essays*, [1942], New York, Harvest, 1974, p.45-51.

<sup>20</sup> « Those feeble distances... » dans l'exergue de *Distances*, *op.cit.*, p116 ; « Le sensible lointain » dans la traduction française d'Armel Guerne R.M. Rilke, *Les Sonnets à Orphée*, Seuil, 1972, p.109.