



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-02266708

HAL Id: hal-02266708

<https://hal.science/hal-02266708>

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

Dans son essai « Littérature et discontinu », 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 cette continuité quasi-naturelle qui caractérise le roman de tradition réaliste et mimétique. En découle la représentation du temps comme milieu linéaire, unifié et dirigé vers une finalité. En musique aussi, depuis l'époque classique, tout au long du romantisme et jusqu'à l'avènement de l'atonalité, la linéarité est rarement remise 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, idéologiques et même économiques. Or, dès le début du XX^e siècle, cette intégrité s'effrite au profit de la discontinuité.

J'ai choisi de me concentrer sur l'importance de la discontinuité à la charnière entre la musique et le roman du XX^e siècle en examinant l'œuvre de l'auteur britannique contemporain Gabriel Josipovici par le biais de certains principes de composition musicale. Je souhaite démontrer que la discontinuité nous conduit à interroger à la fois le temps et la production du sens. Pour ce faire, j'étudie certaines logiques et principes à l'œuvre chez Josipovici : l'infraordinaire et la miniaturisation, l'écriture par blocs et la logique de la liste, 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.

Je conçois la temporalité comme structure sensible, découlant de la spécificité du déroulement d'une œuvre. La discontinuité est donc pour moi une forme de déroulement temporel, résultant d'une variété de principes esthétiques. Chez Josipovici, la relation entre le temps et les arts révèle le phénomène que j'appelle la *transtemporalité* : une influence temporelle d'un art sur l'autre. Le point de jonction entre ses romans et la musique, réside, pour emprunter le langage d'Etienne Souriau, dans le caractère largement *présentatif* de ses œuvres (Souriau : 1947). Il nous est donné à percevoir une forme, un schéma temporel, et, comme en musique, il y a un sens à la structure et à son déroulement temporel, si bien que la forme elle-même requiert une interprétation.

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

La particularité de l'écriture de Josipovici réside dans son intérêt pour l'ordinaire et pour l'infinitésimal : une écriture extrêmement dense et dépouillée, tant dans son aspect thématique que structurel. Cette esthétique 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.

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 le bref roman *Distances* :

A woman.
The sea.
She begins to walk.
She walks.
She walks. (Josipovici, 1987 : 117)

L'action se résume à des 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 par leurs actes, 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 de la pensée de l'événement notable et 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.

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'extra-ordinaire [...]. 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 [...]. Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? (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 s'agit là d'une mise à distance radicale de l'intrigue du XIX^e siècle, toujours progressive, toujours tournée vers sa finalité, vers le scandale d'une nouvelle péripétie ; 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, tout en donnant 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 portent un coup fatal à la continuité finaliste : l'atomisation du sonore qui rappelle l'infraordinaire et l'esthétique du dépouillement extrême.

A titre d'illustration on peut évoquer la musique d'Anton Webern, notamment les *Six bagatelles* op.9 (1913). Ce qui frappe dans cette œuvre, c'est l'extrême concision, une miniaturisation qu'indique déjà le titre générique. Les bagatelles ne comportent qu'une soixantaine de mesures, exécutées en trois ou quatre minutes. La miniaturisation ne concerne pas exclusivement cette extrême brièveté. Elle peut être également perçue dans l'importance accordée à chaque événement sonore isolé, à sa dynamique, son caractère, son timbre, en lien avec la technique de *Klangfarbenmelodie* (le fait de confier à chaque instrument une brève intervention afin de jouer sur les différents timbres ou les couleurs sonores).

Webern utilise d'infimes nuances d'intensités, aboutissant à une variété de sonorités. On voit d'abord la grande étendue des nuances, valeurs allant de *ppp* à *fff*, des sforzandi, des graduations, marquées par des effets de crescendo et de décroscendo. Les passages legato contrastent avec les notes détachées, appuyées, portées ou staccato. La couleur sonore varie grâce à différentes techniques d'exécution : le jeu avec sourdine, *mit dämpfer*, avec l'archet, *arco*, au chevalet, *am steg*, sur la touche, *am griffbrett*, avec la pointe de l'archet, *an der spitze*, l'utilisation des pizzicati et des harmoniques explorant 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 requiert 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 les accroches qui assuraient la progression musicale linéaire, sa direction. Dans la musique 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. Par conséquent, l'attention de l'auditeur est détournée de l'axe temporel progressif et centrée sur chaque événement sonore isolé, *délinéarisant* l'écoute.

Les romans de Josipovici utilisent aussi l'extrême condensation de la forme. C'est en cela qu'ils entretiennent un lien très étroit avec ces temporalités musicales non linéaires. Le roman *Everything passes* semble révélateur à cet égard. Les blocs denses et dépouillés alternent avec des cellules dialoguées. Par un effet d'extrême condensation, on sort du cadre de compréhension, qui présuppose la linéarité du signe, pour entrer dans celui de l'évocation poétique, qui se passe du linéaire. 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, empêchant le développement dramatique 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 d'atomisation du sens et du perçu, nous incitant à questionner le mythe de la plénitude du sens.

II L'écriture par blocs et la logique de la liste

Cette négation du développement linéaire transparaît avec d'autant plus de force dans la logique de la juxtaposition. Chez Josipovici, la composition par blocs de récit juxtaposés constitue un principe fondamental d'écriture. Certaines esthétiques musicales modernes obéissent également à ce principe.

Josipovici se réclame de l'influence de Stravinski pour le principe de reprises par reduplications qui défont le développement linéaire traditionnel [2]. Le principe de composition par concaténation de blocs est 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 de motifs, 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 fois l'imprévu de l'événement sonore, sa brièveté et la force de sa manifestation. Les figures mélodiques 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 est similaire chez Josipovici dès son premier roman, *The Inventory*. Le roman alterne des blocs de dialogues et des listes. 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.

Dans ce premier roman de Josipovici, tout se passe comme si le principe de la liste reflétait, en miniature, la construction globale. La trame du roman est centrée autour d'un inventaire dressé par un huissier après la mort d'un personnage. La liste détient un potentiel de discontinuité, car elle symbolise un refus des liens et 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.

Il existe au moins deux dynamiques distinctes de la liste. La première, la structure de la liste ordinaire, une liste de courses, par exemple, fait appel à un geste à accomplir ou à une actualisation : c'est l'anticipation d'une réalisation, un vœu de performativité, que convoque la liste, se rapprochant d'une logique injonctive. La seconde, la structure d'un inventaire, opère sur un mode de trace et s'inscrit dans une logique testimoniale : c'est un passé, contenu dans l'objet, qui est comptabilisé par cet inventaire. La liste dans *The Inventory* obéit à cette deuxième logique, logique testimoniale – l'énumération 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* [3], tâchant de combler la rupture, tentant d'insuffler une continuité au 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, reconfigurés ou articulés.

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 et de 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.

III Logiques de la matrice, de l'extension et de la répétition

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 matrice, c'est la formule, le schéma, la cellule initiale et élémentaire d'où l'œuvre entière est issue par diverses métamorphoses : déformation, extension, réduplication.

On peut considérer que le travail matriciel apparaît déjà 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. Mais, c'est chez Stockhausen que l'on peut trouver la logique de la matrice pleinement développée, dans des œuvres comme *Mantra* (1970), 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*, travail à partir d'une cellule dont les autres sont générées par étirement et par extension du temps :

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 attribuer des caractéristiques dynamiques, rythmiques et intensives propres, celles-ci sont réutilisées dans différents contextes. Une mécanique proche apparaît chez Harrison Birtwistle dans *The Triumph of Time* (1971), dont Josipovici s'inspire pour l'écriture de son roman *Migrations* [4]. Chez Birtwistle, certaines figures mélodiques sont 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*, impliquant 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).

Chez Josipovici, dans *Migrations*, *Distances* ou *Everything passes*, on trouve des échos de cette logique de la matrice dans la juxtaposition des blocs se suivant sans articulation et se ressemblant comme s'ils n'étaient que la projection de la cellule initiale, d'un rythme originel, d'une forme primaire. Certains blocs semblent se répéter à l'identique, d'autres subissent d'infimes mutations et extensions.

Connexe à la logique de la matrice, la logique de la réitération 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 sont de longueurs variables et la réitération n'est jamais symétrie.

Ce retour du même traduit la rupture de la continuité. Chez Stockhausen, chez Josipovici, dans les musiques contemporaines, minimalistes ou répétitives, la réitération 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 qu'ici elles sont systématisées et érigées 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 de Steve Reich telles que *Piano Phase* (1976), 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 réitération éconduit la progression unifiance, déconstruction renforcée davantage encore par l'autotélisme temporel qui nous est suggérée par la notion de *momentform*. On peut envisager cette dynamique de réitérations 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. 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 : « And again the room » (Josipovici, 1987 : 118) ; « Then he is still again » (Josipovici, 1987 : 118) ; « And again the sea » (Josipovici, 1987 : 124). Ce principe de prolifération de mises en branle me semble représentatif d'une certaine forme de généralisation du discontinu.

Or, cette répétition généralisée alimente, chez Josipovici, des thèmes récurrents, tels que l'errance, la migration ou la désorientation. La discontinuité est donc porteuse de sens. Le critique Ralph Heyndels considère 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 (Heyndels, 1985 : 41-51). En parlant du temps littéraire, Josipovici souligne cette potentialité de la discontinuité et du temps-moment, une temporalité signifiante de chaque moment que la linéarité ne permettait pas [5].

IV L'indécidabilité : le principe du vide et du silence

La répétition 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 répétition 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. Mais, d'autre part, la répétition sature et épuise aussi le sens, ce qui aboutit au silence et au vide.

En expérimentant avec les limites de l'audible, surtout par des fluctuations d'intensités que l'on rencontre aussi bien chez un Webern que chez un Stockhausen, la musique 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 liées : 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 les romans où les dialogues sont prépondérants. L'effritement de la voix autoritaire va de pair avec la négation d'une vérité unique et avec la déconstruction de la certitude [6].

Les dialogues sont lacunaires et fragmentaires. Les personnages ne développent jamais de longues tirades. Leurs propos sont toujours 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.' (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 appelle le silence entre les phrases de la Bible hébraïque les « espaces vibrants » (Josipovici, 2006 : 25). 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 de 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 écartant l'assurance du continu, le récit chez Josipovici 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 des contradictions internes. Chez Josipovici certains blocs s'excluent les uns les autres. Cette logique découle du principe de répétition.

Les 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 l'avenir. 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 répétée entre les 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 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. On ne peut y avoir que commencements, vaines tentatives de fixer le sens, éternelle inchoation. La fiction de Josipovici n'évacue pourtant pas complètement le sens, elle interroge l'instabilité du signe, en accentuant l'incomplétude et l'indécidabilité.

Conclusion

Les différentes logiques dans l'œuvre romanesque de Gabriel Josipovici caractérisent également certaines esthétiques musicales modernes, surtout celles dont les formes temporelles créent 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, ces œuvres musicales et littéraires interrogent 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, elles 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.

Notes

[1] C'est l'expression que Josipovici emploie en parlant du présupposé 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. » (Josipovici, 1989 : 68).

[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 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).

[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. » (Josipovici, 1989 : 69).

[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).

[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).

Bibliographie

- Barthes, R. « Littérature et discontinu ». *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964. p.175-187.
- Heyndels, R. *La pensée fragmentée*. Bruxelles : Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1995.
- 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.
- *Distances. In the Fertile Land*. Manchester : Carcanet, 1987. p.116-212.
- « Music and Literary Form ». *Contemporary Music Review*, vol.5, 1989. p.65-75.
- *Migrations*. Hassocks : Harvester, 1977.
- *The Book of God: A Response to the Bible*. New Haven : Yale UP, 1988.
- *Everything Passes*. Manchester : Carcanet, 2006.
- « Vibrant Spaces ». *The Singer on the Shore*. Manchester : Carcanet, 2006. p.25-45.
- *After*. Manchester : Carcanet, 2009.
- Perec, G. « Approches de quoi? ». *L'infra-ordinaire*. Paris : Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1989. p.9-13.
- Souriau, E. *La correspondance des arts*. Paris : Flammarion, 1947.
- Stockhausen, K., *Karlheinz Stockhausen, Entretien avec Jonathan Cott*. Drillon, Jacques (ed.). 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.