



HAL
open science

6 810 000 litres d'eau par secondes : faire chanter les voix des chutes du Niagara

Mireille Calle-Gruber, Adèle Godefroy, Jean-Paul Morin, Marion Coste

► **To cite this version:**

Mireille Calle-Gruber, Adèle Godefroy, Jean-Paul Morin, Marion Coste. 6 810 000 litres d'eau par secondes : faire chanter les voix des chutes du Niagara. Cahiers Butor no1, Compagnonnages de Michel Butor, Paris, Hermann,, 2019. <hal-03174117>

HAL Id: hal-03174117

<https://hal.science/hal-03174117v1>

Submitted on 18 Mar 2021

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.



HAL Authorization

6 810 000 Litres d'eau par seconde : faire chanter les voix des chutes du Niagara.

Pour citer cet article : Marion Coste, *6 810 000 litres d'eau par secondes : faire chanter les voix des chutes du Niagara* », *Cahier Butor n°1, Compagnonnages de Michel Butor*, pp. 141-148, Paris, Hermann, 2019, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Adèle Godefroy et Jean-Paul Morin, 2019.

6 810 000 Litres d'eau par seconde décrit les chutes du Niagara, perçues par Michel Butor comme un phénomène avant tout sonore. La découverte de cet endroit correspond, pour lui, à l'époque de l'inauguration de la stéréophonie par la radio de Stuttgart :

Une radio allemande m'avait commandé une œuvre pour inaugurer sa station stéréophonique. Par conséquent, la stéréophonie devait y être très importante. Je me trouvais à ce moment aux États-Unis, à Buffalo, près des chutes du Niagara. Là-bas, j'ai été frappé par la façon dont on entendait le son dans l'espace.

À cette époque, avec les débuts de la stéréophonie, on n'avait qu'une seule idée : *reproduire* le relief existant. Moi, je voulais *produire* un relief nouveau. Je voulais qu'en jouant avec la balance on puisse se promener à l'intérieur du texte et de l'œuvre. L'œuvre n'a d'ailleurs jamais encore été réalisée de cette façon-là.

J'ai obtenu pour ma partition l'arrangement suivant: une voix centrale, qui est le texte de Chateaubriand transformé peu à peu, et de chaque côté les dialogues des couples, parce que les chutes du Niagara sont le lieu des voyages de noces aux États-Unis, puis des solitaires. J'aurais voulu qu'on règle les choses de façon à ce qu'en mettant la balance uniquement d'un côté, on entende seulement les dialogues de ce côté-là; qu'en la mettant de l'autre côté on efface complètement les dialogues de gauche pour n'entendre plus que les dialogues de droite; qu'on puisse grâce à ce réglage se promener à l'intérieur de l'univers sonore.

Sur le livre, sur la partition, j'ai donc reproduit cette structure sonore: j'ai mis certains dialogues d'un côté et d'autres en face, avec les noms des personnages dans les marges à gauche ou à droite.¹

La dimension musicale de l'œuvre est évidente : d'abord parce qu'elle est destinée à l'écoute radiophonique, mais aussi parce que Michel Butor utilise la stéréophonie pour créer une polyphonie, pour faire entendre différentes « voix » (le terme doit être pris ici dans son acception musicale) sur différents canaux. La

¹ Tiré d'un entretien que m'a accordé Michel Butor

typographie rend compte de ce croisement des voix selon une construction qui rappelle le *Coup de dé* de Mallarmé, ou l'organisation d'une partition : il faut imaginer les mots inscrits en bas de la page diffusé *en même temps* que ceux écrits plus haut, comme la voix de basse et la voix de soprano s'entendent simultanément dans un morceau de musique.

Le texte est divisé en douze parties, une pour chaque mois : chacune donne à entendre un « Lecteur », qui reprend la description des chutes par Chateaubriand dans *Atala* en la déformant peu à peu. Un « Speaker » lui donne la réplique, décrivant des aspects plus actuels de l'endroit. Puis on entend les dialogues croisés des différents couples en visite, ainsi que les bruits de l'endroit.

La comparaison avec la musique sérielle ou contrapuntique est éclairante parce qu'elle permet de comprendre la fonction de la périodicité. En effet, la musique sérielle ou contrapuntique consiste à faire revenir sous forme de séries les mêmes éléments musicaux : des fugues de Bach au dodécaphonisme de Schönberg ou au sérialisme intégral de Boulez, en passant par tous les aménagements inventés par divers musiciens, le principe est le même, c'est celui qu'Henri Pousseur appelle « périodicité² ». De la même façon, dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, certains éléments reviennent sans cesse, que ce soient les mois de l'année ou les différents personnages, qui incarnent toujours les mêmes stéréotypes sociaux et ont des noms qui commencent toujours par la même lettre. Cependant, Michel Butor introduit une part d'imprévisible dans cette structure répétitive : si les noms des personnages commencent toujours par la même lettre, ce sont pourtant des noms toujours différents. Cet assouplissement du principe de périodicité peut faire penser à la manière dont un musicien comme Henri Pousseur, que Michel Butor connaissait bien, s'est approprié le sérialisme plus strict de Webern.

J'analyserai la construction musicale de cette œuvre pour montrer qu'elle permet de dénoncer le tourisme de masse et certains stéréotypes sociaux.

I) Une œuvre sérielle

Dans le texte, chaque chapitre (excepté le premier) est composé ainsi :

² Henri Pousseur, *Pour une périodicité généralisée*, dans *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, 1970. p. 241-290.

- indication des différentes voix proposées au lecteur ;
- « dramatis personae » ;
- « petit prélude » ;
- segment introduit par la sonnerie de l’horloge avec le mois écrit plusieurs fois à la suite, en lettres capitales, en bas de la page ;
- un certain nombre de « parenthèses » ;
- autre segment avec le mois écrit plusieurs fois à la suite, en lettres capitales, en bas de la page.

À l’audition, les indications des différentes voix proposées au lecteur et le « dramatis personae » ne sont pas entendus. Le « petit prélude » débute systématiquement par des bruits naturalistes (klaxons, froissement de vêtements caoutchoutés, gouttes d’eau) suivis de quelques notes du carillon de Westminster puis de nouveaux sons naturalistes.

Cependant, la série composée par l’enchaînement de ces différents petits textes connaît des bouleversements. La périodicité de la série est perturbée par l’introduction ou la suppression imprévisible d’éléments : le nombre de parenthèses va de une à cinq, le « petit prélude » est absent du chapitre VI et se trouve après la première parenthèse au chapitre IV, et les personnages n’ont pas les mêmes prénoms à chaque fois. L’ordre installé sert à faire surgir l’inattendu, à créer l’événement.

À l’intérieur même de ces petits textes, la répartition de la parole se fait selon des séries.

SPEAKER Au fond du Queen Victoria Park, on arrive à l’ascenseur du tunnel.

À la ronde des arcs-en-ciel.

LECTEUR

Rhododendron

ABEL

L’onde,

Achat des billets. Comptoirs des souvenirs :

Sans nombre,

rouge...

BETTY

frappant le roc,

des brosses à cheveux à chutes,

se courbe et se croise,

Blanc macules rouge noir.

ABEL

ébranlée rejaillit sur l'abîme

des carafons à chutes,

en tourbillons dont les terribles mugissements d'écume

[...]

Rose tendre brillant maculé de jaune. BETTY

se font entendre à soixante milles à la ronde,

des cravates à chutes,

qui,

Lilas grand thyrses de fleurs blanches.

ABEL

frappant le roc ébranlé,

**des petites femmes nues en faïence dont on enlève les deux seins
formant salière et poivrière,**

s'élevant rejaillit

Très beau lilas rouge foncé.

BETTY

au-dessus des forêts en tourbillons,

des lampes de chevet à chutes,³

Les figures qui parlent apparaissent toujours dans le même ordre : SPEAKER / LECTEUR / TOURISTE (ABEL ou BETTY) / LECTEUR. Cette série se répète tout au long de ce deuxième passage de la deuxième parenthèse de mai.

³ Michel Butor, *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965, repris dans *Œuvres Complètes de Michel Butor*, V, *Le Génie du lieu I*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2007, p. 633-634.

La voix du speaker constitue un contrepoint ironique à la voix du lecteur, qui retransmet les mots de Chateaubriand. Le discours de Chateaubriand est dominé par le champ lexical du sublime et de la force du mouvement (« en tourbillons », « rejaillit » « ébranlé » « le roc », « l'abîme »), usant largement de l'hyperbole (« se font entendre à soixante milles à la ronde », « terribles mugissements »). Au contraire, le discours du « Speaker » décrit des objets du quotidien particulièrement vulgaires (« des petites femmes nues en faïence dont on enlève les deux seins formant salière et poivrière »). Par leur rencontre, les citations s'enrichissent les unes les autres, se donnent sens : ici, la grandeur du texte de Chateaubriand fait ressortir la vulgarité des descriptions du « Speaker ». François Aubral a résumé ce phénomène, lié à l'utilisation des citations par Michel Butor, par cette phrase : « Cette méthode montre bien qu'en littérature le tout n'est pas égal à la somme des parties.⁴ »

L'aspect ennuyeux de ces objets est souligné par le retour de « à chutes » qui montre que les chutes sont réduites à des objets du quotidien sans aucune recherche. En effet, ce « à chutes » revient quel que soit l'objet décrit, ce qui pose même parfois des problèmes de compréhension littérale. Dans « des brosses à cheveux à chutes », l'absence de majuscule à « chutes » crée une ambiguïté : on peut se demander si ces brosses à cheveux sont adaptées aux personnes souffrant d'une chute de cheveux, avant de comprendre, grâce à la suite, qu'elles sont sans doute recouvertes d'une image des chutes. La répétition crée une polysémie, ou plutôt, pour reprendre le mot de Derrida, une dissémination⁵ du sens : ce « à chutes » qui revient sans cesse à la fin des groupes nominaux devient comme la « chute » qu'on trouve traditionnellement à la fin d'une blague. Les chutes du Niagara sont réduites à la chute d'une blague et laissent imaginer la chute des cheveux, peut-être ceux des « vils séducteurs » qui les hantent. Le sens s'ouvre et laisse éclore diverses associations, entre humour et dénonciation.

II) Thème et variations

Chaque bruit, chaque sujet thématique peut être pris comme le retour transformé du thème principal, celui qu'annonce le chapitre I : les chutes du Niagara. En cela,

⁴ François Aubral, *Michel Butor*, Paris, Seghers, 1973, p. 63.

⁵ Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

6 810 000 Litres d'eau par seconde ressemble à une suite et variations. Cette forme musicale consiste à faire entendre sous différentes versions le même thème, et relève aussi, d'après Henri Pousseur, de la « périodicité ».

Les bruits peuvent varier de hauteur ou de vitesse, mais surtout ils varient de signification ; le nom qui leur est donné désigne leur forme et leur origine, le sens qu'ils prennent automatiquement dans un contexte où apparaît le même mot ; mais il n'est pas un seul de ces bruits qui ne puisse concourir parfois à décrire l'eau.⁶

Tous les bruits, mais aussi tous les dialogues, servent à « décrire l'eau », à énoncer encore et encore ce thème, de manière variée : le signifiant utilisé (bruits, dialogues, citations littéraires) ainsi que le point de vue (touristique, littéraire, jeune, vieux) changent.

Ces deux formes musicales, le thème et variation ou l'écriture sérielle, ont en commun de jouer sur le principe d'identité : c'est le même thème ou la même série qui est repris à chaque fois, mais légèrement modifié. Ce texte travaille lui aussi le principe d'identité. La figure de l'eau qui coule symbolise le temps qui passe et le monde qui change tout en proposant l'image fixe et éternelle des chutes du Niagara. De plus, les personnages qui sont toujours des « just married » ou des « vieilles peaux » changent pourtant de prénom : ce sont des personnes différentes qui incarnent encore et encore les mêmes stéréotypes.

Le nom de la dernière partie du texte, « coda », contribue aussi au rapprochement de cette œuvre avec un thème et variations : la référence au monde musical est explicite. De plus, le traitement apporté au texte de Chateaubriand est de l'ordre du procédé contrapuntique : il est utilisé non comme citation mais comme « matière première⁷ », aux dires de Michel Butor lui-même. En effet, l'auteur joue avec les différentes versions de ce texte, réécrit à plusieurs reprises par Chateaubriand. Michel Butor génère des décalages, juxtaposant deux morceaux de Chateaubriand qui sont censés être espacés, ce qui crée des effets de sens surprenant :

⁶ *Ibid.*, p. 760.

⁷ Michel Butor dans Georges Charbonnier, *Entretien avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967, p.145.

Il y a tout un échantillonnage de procédés canoniques qui, premièrement mettent ce texte en mouvement, lui donnent une vitesse, et qui, deuxièmement, vont le presser comme un citron, vont faire sortir de ce matériel linguistique d'autres choses. Le choc de deux mots qui, dans le texte de Chateaubriand, se trouvent séparés par de nombreuses lignes, va donner des images nouvelles, de plus en plus étranges, de plus en plus fantastiques.⁸

On voit ici comment les « procédés canoniques », c'est-à-dire les procédés appartenant à l'écriture du canon musical, permettent de créer des liens inattendus : la musique est, comme toujours dans l'œuvre de Michel Butor, le moyen de mettre en communication des éléments apparemment disparates.

Enfin, le texte repose sur la reprise variée de thèmes récurrents, comme le thème des fleurs ou celui du temps qui passe. Les formules « [unité de temps] + [verbe « passer » conjugué au présent de l'indicatif] » reviennent régulièrement au début de chaque mois, exception faite du premier qui sert de « présentation ». Dans le schéma ci-joint, j'ai fait apparaître le numéro du chapitre en chiffre romain, puis les numéros de pages et les occurrences de cette structure.

II : p. 618-619 « L'heure passe. [...] Le jour passe. [...] Le mois passe. [...] Le temps glisse sur le temps. »

III p. 641-642 « Le jour passe, [...] le mois passe. »

IV p. 668-669 : « L'heure passe. [...] Le jour passe. [...] Le mois passe. »

V p. 698-699 : « L'heure passe. [...] Le jour passe. [...] Le mois passe. »

VI p. 729-730 « L'heure passe. [...] La nuit passe. [...] Le mois passe. »

VII p. 761-762 « La lune passe. [...] L'heure passe. [...] Le mois passe. [...] La saison passe. »

VIII p. 793 : « Le jour passe. [...] Le mois passe. »

IX p. 817-818 : « L'heure passe. [...] La nuit passe. [...] Le mois passe. »

X : p. 839-841 : « L'heure passe. [...] La nuit passe. [...] Le mois passe [...] La saison passe. [...] Les années passent. »

XI : p. 867 « L'heure passe. [...] La journée passe. [...] Le mois passe. [...] Les années passent. »

Coda : p. 891-892 « L'heure passe. [...] La nuit passe. [...] Le mois passe. [...] Les années passent. »

On retrouve bien, comme dans le thème et variations, le retour d'un thème, d'une unité formelle, sous des formes variées. La formule « [unité de temps] +

⁸ *Ibid.*

[verbe « passer » conjugué au présent de l'indicatif] » varie d'abord parce que Michel Butor utilise différentes unités de temps. De plus, cette formule est répétée un nombre de fois différent d'un chapitre à l'autre. C'est le même et c'est autre chose en même temps, comme les chutes qui coulent sans cesse, comme le thème musical qui revient sous une forme différente dans chaque variation.

La répétition des diverses saisons renforce cette impression d'éternel retour du même, et pourtant, elle laisse une place à des éléments inattendus. Les symboliques des saisons sont globalement respectées : les mois d'été se déroulent dans la joie, les mois du printemps proposent un certain renouveau, les mois d'automne sont plus mélancoliques et les mois d'hiver sont comme endeuillés. Ainsi, le mois de février multiplie les allusions au froid, au noir : on retrouve partout les phrases « Dans la nuit. », « Dans la neige. », « Dans le froid. », avec des combinaisons variées : « Dans la neige de la nuit.⁹ », « Dans la neige noire.¹⁰ », « Dans la faim noire.¹¹ », « Dans la peur noire.¹² ». De plus, les personnages y parlent de soif (« J'ai soif.¹³ ») et de faim (« NORA La faim. [...] OSCAR La faim.¹⁴ » puis « PEGGY J'ai faim [...] OSCAR J'ai soif. [...] PEGGY J'ai froid.¹⁵ »).

Cependant, au milieu de cette grisaille, intervient un personnage qu'on rattacherait beaucoup plus spontanément à l'été : c'est Blondin, qui porte la blondeur des blés jusque dans son nom, et qui vient illuminer le mois de février par son aspect clownesque et imprévisible. Il tend un fil au-dessus des chutes et les traverse en acrobate. Il joue, fait des figures variées :

Sauta sur la corde, courut sur la corde, fit des sauts périlleux sur la corde...

[...]

Marcha à reculons sur la corde, s'assit sur la corde, se coucha sur la corde...

[...]

Marcha sur la corde avec des paniers liés à ses pieds, marcha sur la corde avec des échasses.¹⁶

⁹ Michel Butor, *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, *op.cit.*, p. 865.

¹⁰ *Ibid.*, p. 875.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 872.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 873.

¹⁶ *Ibid.*, p. 867-868.

L'anaphore de « marcha » fait sentir la profusion des actions de ce personnage, qui multiplie les façons de marcher sur cette corde. La parataxe souligne l'aspect imprévisible de ses actions qu'aucun connecteur logique ne peut introduire. Il y a bien quelque chose de clownesque dans ce numéro d'acrobatie, où l'humour repose sur la répétition et l'illogisme. Il faut remarquer aussi l'utilisation du passé simple, temps du récit, qui donne une dimension épique parodique à l'ensemble. Quelques années plus tard, Blondin revient aux chutes avec un nouveau numéro :

Sur sa corde tendue, Jean-François Gravelet, dit Blondin, brandit un chapeau, et John Travis, tireur d'élite, à bord de la demoiselle du brouillard, sut le traverser d'une balle.

[...]

Sur sa corde tendue, Jean-François Gravelet, dit Blondin, fit descendre au bout d'une corde un pichet jusqu'à la demoiselle du brouillard, le fit remplir par l'équipage, le remonta, et dégusta l'eau de l'abîme.

[...]

Sur sa corde tendue, Jean-François Gravelet, dit Blondin, se fit cuire une omelette sur un petit fourneau et s'en régala.¹⁷

On retrouve ici l'utilisation de l'anaphore (« Sur sa corde tendue, Jean-François Gravelet, dit Blondin, ») et l'utilisation du passé simple. Le contraste entre Blondin et l'atmosphère générale du mois de février est flagrant : il boit et mange alors qu'autour de son texte, les couples font entendre leur soif et leur faim. Ainsi « la soif » est répétée trois fois dans cette page, et « la faim » deux fois. Ce personnage d'artiste symbolise peut-être l'espoir d'un changement radical, d'une résistance à la reproduction incessante des mêmes stéréotypes.

La répétition du même sous des changements superficiels permet en effet de dénoncer des stéréotypes. Les mêmes types de personnes reviennent, sous des noms et des voix différents. Cette homogénéité est soulignée par le fait qu'une première lettre de prénom est assignée à chaque catégorie de personnage : toutes les « vieilles peaux » ont un nom commençant par « g ». La rigidité de nos

¹⁷ *Ibid.*, p. 869.

modèles sociaux est ainsi dénoncée sur un ton humoristique, sans agressivité, puisqu'à aucun moment une voix d'autorité ne vient assumer la critique.

6 810 000 Litres d'eau par seconde met en scène une certaine misogynie dans la langue même. Les voix y ont un nom qui les classe dans une catégorie suivant leur genre et leur âge, en parfaite adéquation avec les stéréotypes. Il y a ainsi une « proie facile », une « vieille peau », un « gigolo », des « just married »... Il est intéressant de constater la non-réciprocité de ces clichés : la vieille femme est une « vieille peau » qui paye un « gigolo », alors que le vieil homme est un « vil séducteur » courtisant une « proie facile ». Aucun rôle n'est valorisant, mais certains stéréotypes sont ainsi dénoncés : la crédulité est associée à la jeune femme, quand le jeune homme est vénal mais conscient de se vendre et la vieillesse est bien plus affichée pour la vieille femme que pour le vieil homme. « Vil séducteur » ne porte pas en effet le sème de vieillesse, si ce n'est dans l'aspect archaïque de l'adjectif « vil ». Au contraire, l'expression « vieille peau » affiche la décrépitude physique de la femme. L'homme vieux n'a pas besoin de payer pour courtiser la « proie facile », quand la « vieille peau » doit acheter un « gigolo ».

III) Quand le temps s'accélère.

Le temps s'accélère au fur et à mesure des pages, entraînant ainsi une sorte de strette finale, typique de la fugue. Cela est explicité par Michel Butor dans le numéro 4 de *Musique en jeu* :

Dans les douze parties correspondant aux douze mois, le temps passe de plus en plus vite : une heure dans la première, deux heures dans la seconde, ces heures se suivant dans une journée qui passe, pour ainsi dire de mois en mois.¹⁸

Cela est visible si l'on analyse les sonneries du carillon de Westminster. Chaque chapitre est ouvert par un « petit prélude » dans lequel on entend le carillon de Westminster assorti de bruits naturels, sauf le premier qui, étant un

¹⁸ Cité par Dominique et Jean-Yves Bosseur, « Butor et la musique, » dans *Musique en jeu* n° 4, Seuil, 1971.

chapitre de présentation, a un statut un peu à part. Le chapitre II laisse entendre onze notes, le chapitre III dix notes, le chapitre IV neuf notes, et ainsi de suite jusqu'au chapitre XII qui ne fait sonner qu'une note. Dans la deuxième partie des chapitres, on entend les dernières notes du carillon puis la sonnerie indiquant l'heure, sauf dans le chapitre III où la première parenthèse s'intercale entre le petit prélude et les sonneries de l'horloge, et dans le chapitre VI où on n'a pas les sonneries de l'horloge. Le raccourcissement de ce segment musical donne l'impression d'une accélération temporelle, comme si le temps du récit, pour reprendre les catégories de Genette¹⁹, était tellement inférieur au temps de la diégèse qu'il ne permettait plus de faire entendre en temps réel un ensemble de sons tirés de la réalité.

Voyons maintenant les notations d'heures dans ces chapitres :

- II. neuf heures.
- III. onze heures.
- IV. deux heures.
- V. six heures.
- VI. onze heures du soir.
- VII. cinq heures du matin.
- VIII. midi.
- IX. huit heures.
- X. cinq heures du matin.
- XI. trois heures.
- XII. deux heures du matin.

Du début du chapitre II au début du chapitre III, il y a deux heures de passées, trois du chapitre III au chapitre IV, quatre du chapitre IV au chapitre V, cinq du chapitre V au chapitre VI, six du chapitre VI au chapitre VII, sept du chapitre VII au chapitre VIII, huit du chapitre VIII au chapitre IX, neuf du chapitre IX au chapitre X, dix du chapitre X au chapitre XI, et onze du chapitre XI au chapitre XII. Le temps s'accélère au sens où le temps du récit est de plus en plus inférieur au temps de la diégèse. Le temps que prend l'écoute ou la lecture du texte englobe un temps diégétique de plus en plus long, donc le temps de la diégèse passe de plus en plus vite. Le rapprochement avec la forme de la fugue

¹⁹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

permet de comprendre que la structure de l'œuvre raconte elle aussi la fuite du temps, tout comme la diégèse qui montre des couples jeunes et vieux.

De plus la fugue, parce qu'elle est une forme qui repose sur le retour d'un même sujet, déstabilise notre vision linéaire du temps pour nous proposer une vision plus cyclique, un temps de l'éternel retour du même. Cependant, elle reste un morceau de musique qui se développe dans le temps et qui, par son rythme, fait ressentir la successivité des instants. Il y a donc dans cette forme une tension entre un mouvement vers l'avant et un mouvement immobile, qui ramène encore et toujours au même sujet déjà énoncé : la fuite se double d'un incessant retour au même, tout comme dans la forme fugue en musique.

La référence à la musique est essentielle : lorsque nous écoutons de la musique, les temps que nous écoutons ne se déroulent pas tout à fait d'une façon linéaire, parce qu'à l'intérieur de la musique, ce qui est absolument essentiel, c'est la façon dont les choses se répètent ou ne se répètent pas. Parfois, certaines choses reviennent en arrière ; c'est particulièrement clair dans certains aspects de la musique classique : ce qu'on appelle « la fugue », notamment. Ce mot, « fugue », qui indique la fuite, la fuite du temps justement, la fugue est un moyen de courir après le temps lui-même, de maîtriser cette fuite du temps. Dans un tel morceau de musique, nous reconnaissons au bout de quelques instants qu'un thème est repris, qu'il peut se renverser, varier de toutes sortes de façons...²⁰

On peut penser un temps non linéaire, centré autour du phénomène de répétition, à condition de se situer « à l'intérieur de la musique » : la métaphore spatiale permet de comprendre un phénomène temporel. La musique est aussi un espace rempli par des sons, comme les chutes du Niagara.

Conclusion :

6 810 000 Litres d'eau par seconde, en imitant diverses formes musicales, dénonce les aspects stéréotypés de notre société et le tourisme de masse. Cependant, cette dénonciation est toujours implicite, puisqu'elle naît des croisements et des rapprochements des différentes voix du texte : elle n'est jamais

²⁰ Michel Butor, Carlo Ossola, *Conversation sur le temps*, op. cit., p. 19-21.

portée par une voix qui aurait valeur d'autorité. C'est au lecteur de faire son propre cheminement critique à l'intérieur de ce texte hybride, entre l'espace de l'écriture et le temps de la radiophonie, entre la musique et la littérature.