



HAL
open science

Dynamiques temporelles de la musique dans le roman anglophone du 20e siècle : Conrad Aiken, Anthony Burgess et Gabriel Josipovici

Marcin Stawiarski

► **To cite this version:**

Marcin Stawiarski. Dynamiques temporelles de la musique dans le roman anglophone du 20e siècle : Conrad Aiken, Anthony Burgess et Gabriel Josipovici. Littératures. Université de poitiers, 2007. Français. NNT: . tel-02266689

HAL Id: tel-02266689

<https://hal.science/tel-02266689>

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.

Université de Poitiers

Faculté des Lettres et des Langues – Département d'Études Anglophones

Maison des Sciences de l'Homme et de la Société (MSHS)

École Doctorale de Sciences Humaines, Économiques et Sociales (ED-SHES)

Laboratoire : FORELL (E.A.3816)

<p>DYNAMIQUES TEMPORELLES DE LA MUSIQUE DANS LE ROMAN ANGLOPHONE DU XX^e SIÈCLE Conrad AIKEN, Anthony BURGESS et Gabriel JOSIPOVICI</p>
--

Thèse présentée par Marcin STAWIARSKI

En vue de l'obtention du grade de docteur de l'Université de Poitiers

Études anglophones - Littérature

Sous la direction de Madame le Professeur Liliane LOUVEL

(Université de Poitiers)

Soutenance : le 14 décembre 2007

Jury :

Monsieur Pierre DEGOTT, Professeur à l'Université de Metz

Madame Anne FAIVRE DUPAIGRE, Maître de conférences à l'Université de Poitiers

Madame Marie-Lise PAOLI, Maître de conférences à l'Université de Bordeaux III

Monsieur Emmanuel VERNADAKIS, Professeur à l'Université d'Angers

« La réflexion naît des idées comparées, et c'est la pluralité des idées qui porte à les comparer. Celui qui ne voit qu'un seul objet n'a point de comparaison à faire. Celui qui n'en voit qu'un petit nombre, et toujours les mêmes dès son enfance, ne les compare point encore, parce que l'habitude de les voir lui ôte l'attention nécessaire pour les examiner : mais à mesure qu'un objet nouveau nous frappe, nous voulons le connaître ; dans ceux qui nous sont connus nous lui cherchons des rapports. C'est ainsi que nous apprenons à considérer ce qui est sous nous yeux, et que ce qui nous est étranger nous porte à l'examen de ce qui nous touche. »

Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier Mme Liliane LOUVEL, Professeur à l'Université de Poitiers et directrice de ma thèse, qui, par ses précieux conseils et par son soutien fidèle, m'a permis de mener ce travail à son terme.

Je remercie vivement M. Pierre DEGOTT, Professeur à l'Université de Metz, Mme Anne FAIVRE-DUPAIGRE, Maître de conférences à l'Université de Poitiers, Mme Marie-Lise PAOLI, Maître de conférences à l'Université de Bordeaux III, et M. Emmanuel VERNADAKIS, Professeur à l'Université d'Angers, d'avoir accepté de participer à l'évaluation scientifique de cette recherche.

Je voudrais exprimer ma gratitude envers Mme la Présidente du Conseil Régional de Poitou-Charentes, Mme Ségolène ROYAL, pour avoir soutenu financièrement mon projet.

J'adresse aussi ma reconnaissance à M. le Président de L'Université de Poitiers, M. Jean-Pierre GESSON, et à M. le Doyen de l'UFR des Lettres et des Langues, M. Jean-Louis DUCHET, qui m'ont accordé leur confiance pendant la période de ma thèse.

Mes remerciements vont également à M. le Directeur de L'École Doctorale des Sciences Humaines Économiques et Sociales (SHES), M. Philippe CARON, qui m'a fourni le cadre nécessaire à l'accomplissement harmonieux de ce travail.

J'aimerais aussi remercier M. le Directeur du Laboratoire Formes et Représentations en Linguistique et Littérature (FORELL), M. Jean CHUQUET, qui m'a réservé un accueil sympathique au sein de cette équipe de recherche.

Ma reconnaissance va également à toutes les structures et à leurs personnels qui ont facilité ma démarche : La Maison des Sciences de l'Homme et de la Société de Poitiers (MSHS), La Bibliothèque Universitaire de Poitiers, Le Conservatoire à Rayonnement Régional de Poitiers, La Bibliothèque Universitaire de Tours et la *Cambridge University Library*.

Je souhaite exprimer mes sincères remerciements à M. Gabriel JOSIPOVICI de m'avoir accordé son temps et d'avoir eu la patience de répondre à mes questionnements littéraires.

Merci également à Mme Sylvia BÉNICHOU-ROUBAUD pour sa sympathique collaboration.

Enfin, ce travail n'aurait certainement pas abouti sans le soutien de Philippe AMEN : grand merci pour son aide régulière.

Une pensée particulière va à mes parents et à ma sœur ainsi qu'à mes amis : Olivier ALATA et Séverine BERTHEREAU, Aurélie BAUDRY, Katarzyna DZIAGWA, Anne-Cécile GUILBARD, Hélène SEMPÉRÉ, Natalia KOVALEVNA, Agnieszka LITWINOWICZ et Antony MAZÉRA, Benoît TYRANT, Leïla ZEGOUR,.

Que toutes ces personnes et bien d'autres qui m'ont aidé pendant cette période soient chaleureusement remerciées !

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Conrad AIKEN

BV :	<i>Blue Voyage</i>
C :	<i>Conversation</i>
CSSOCA :	<i>Collected Short Stories of Conrad Aiken</i>
GC :	<i>Great Circle</i>
HFGOM :	<i>A Heart for the Gods of Mexico</i>
KC :	<i>King Coffin</i>
U :	<i>Ushant</i>

Anthony BURGESS

AOI :	<i>Any Old Iron</i>
B :	<i>Byrne</i>
BIE :	<i>Beds in the East</i>
BRW :	<i>Beard's Roman Women</i>
CO :	<i>A Clokwork Orange</i>
DOS :	<i>Devil of a State</i>
DS :	<i>The Doctor is Sick</i>
EDL :	<i>Enderby's Dark Lady</i>
EIB :	<i>The Enemy in the Blanket</i>
EOSV :	<i>The Eve of St Venus</i>
EOWN :	<i>The End of the World News</i>
EP :	<i>Earthly Powers</i>
HFB :	<i>Honey for the Bears</i>
IME :	<i>Inside Mr Enderby</i>
KOW :	<i>The Kingdom of the Wicked</i>
LWBG :	<i>Little Wilson and Big God</i>
MF :	<i>M/F</i>
MON :	<i>Man of Nazareth</i>
MWG :	<i>Mozart and the Wolf Gang</i>
NLS :	<i>Nothing Like the Sun</i>
NS :	<i>Napoleon Symphony</i>
OHC :	<i>One Hand Clapping</i>
PP :	<i>The Pianoplayers</i>
RTA :	<i>The Right to an Answer</i>
TFT :	<i>Time for a Tiger</i>
TMM :	<i>This Man and Music</i>
TOI :	<i>Tremor of Intent</i>
VOB :	<i>A Vision of Battlements</i>
WR :	<i>The Worm and the Ring</i>
WS :	<i>The Wanting Seed</i>
YHYT :	<i>You've Had Your Time</i>

Gabriel JOSIPOVICI

BG :	<i>The Big Glass</i>
CJ :	<i>Contre-Jour : A Triptych After Pierre Bonnard</i>
D :	<i>Distances</i>
EP* :	<i>Everything Passes</i>
GV :	<i>Goldberg : Variations</i>
I :	<i>The Inventory</i>
IFL :	<i>In the Fertile Land</i>
M :	<i>Migrations</i>
MP :	<i>Moo Pak</i>
P :	<i>The Present</i>
S :	<i>Steps : Selected Fiction and Drama</i>

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	5
LISTE DES ABRÉVIATIONS	7
SOMMAIRE	9
INTRODUCTION	11
1 LE SIGNE, LE TEMPS ET L'INTERMÉDIALITÉ : SIGNIFICATION ET ESTHÉTIQUE MUSICO-LITTÉRAIRES	21
1.1 L'INTERMÉDIALITÉ	22
1.2 LA MELOPHRASIS OU L'HISTOIRE D'UNE MÉTAPHORE.....	46
1.3 QUESTIONS DE SIGNE, QUESTIONS DE FORME	62
1.4 LE TEMPS, LA RÉCEPTION ET L'ANALOGIE INTERSÉMIOTIQUE	110
2 UNE PHILOSOPHIE DU TEMPS : IMPLICATIONS TEMPORELLES DE L'INTERSEMÉIOTICITÉ	131
2.1 ART ET PRÉSENCE	133
2.2 LE TEMPS DE L'OBJET ESTHÉTIQUE.....	151
2.3 IMPRÉSENCE.....	171
2.4 ART, JEU, LECTEUR	203
3 MICROLECTURES : ZONES DU TEMPS ET POLARITÉS	231
3.1 EFFETS SONORES	232
3.2 ZONES CONTRAPUNTIQUES.....	250
3.3 MUSICALITÉ.....	279
4 SUR LE MODÈLE DES CENTONS : LE TEMPS DE L'INTERTEXTE	319
4.1 TEXTE ET MUSIQUE COMME RÉSEAUX INTERTEXTUELS.....	322
4.2 VARIATIONS.....	336
4.3 BURGESS : TRANSTYLISATION ET TRANSGÉNÉRICITÉ	367
5 NOUVELLES TEMPORALITÉS MUSICALES DU RÉCIT	389
5.1 DE L'USAGE DE LA SYMPHONIE : BURGESS ET AIKEN	389
5.2 LE RÉCIT CYCLIQUE ET LA MUSIQUE	427
5.3 MOTIFS, AGRÉGATS ET NOUVELLES TEMPORALITÉS MUSICALES DU RÉCIT CHEZ JOSIPOVICI.....	480
CONCLUSION	507
ANNEXES	521
BIBLIOGRAPHIE	559
INDEX	585
TABLE DES ILLUSTRATIONS	597
TABLE DES MATIÈRES	599

Introduction

« All art constantly aspires towards the condition of music. »¹

« Tout art aspire sans cesse à la condition de la musique ». Mais ne devrait-on pas préciser que tout art ne cesse d'aspirer à la condition *temporelle* de la musique ? Car ce que l'auteur de cette célèbre phrase, Walter Pater, sous-entend par la « condition de la musique », c'est l'adéquation idéale entre fond et forme, union absolue des éléments constitutifs du matériau musical dans son déroulement temporel. La prémisse fondamentale sur laquelle repose notre thèse concerne les modalités d'inscription de la musique en littérature. Or, nous souhaitons interroger ce rapport interartistique en examinant la façon dont il s'approprie et exploite la question du temps.

Le point de départ en est la notion bien connue de distinction entre *arts du temps* et *arts de l'espace*². On s'accorde à dire que la littérature et la musique font partie des *arts du temps*. Cette sororité entre le littéraire et le musical sert souvent de terme de comparaison entre les deux arts. Certaines passerelles interartistiques temporelles paraissent, au premier abord, évidentes : il y a le rythme, les phénomènes de tension et de détente ; puis, il y a le déroulement spécifique de l'œuvre qui régit l'attente et permet de comparer la lecture d'un roman à l'écoute de la musique classique³.

Néanmoins, dès lors que l'on a constaté certaines similitudes temporelles entre la musique et la littérature, on est confronté à une série de paramètres incommensurables, notamment ceux qui opposent le *temps musical* et le *temps littéraire*. En ce sens, Anthony Burgess, par exemple, accentue l'importance de la

¹ Walter Pater, « The School of Giorgione », in *Essays on Literature and Art*, Londres : Dent, 1973, p.45.

² Depuis Gotthold E. Lessing. Nous aborderons cette question au chapitre I.

³ « [...] readers are expecting something. This is certainly one thing they have in common with people listening to music. In listening to music, we are waiting at least for a return to the tonic chord, and in many cases also for the return of certain themes and cadences. In reading fiction, we are waiting for a resolution of whatever problems have arisen in the course of the work. » R. A. York, *The Rules of Time: Time and Rhythm in the Twentieth-Century Novel*, Londres : Associated University Presses, 1999, p.9.

dimension spatiale en littérature qui ne saurait être aussi flagrante en musique¹. À partir d'un constat de divergence, on a fréquemment souligné que la musique n'est rien moins que le temps même², et que cette condition temporelle, ou plutôt sa condition de l'*art-temps*, entretient une relation privilégiée avec la conscience³. La perception musicale serait ainsi l'expérience du temps ou, devrait-on dire, expérience de soi, de sa propre temporalité.

En convoquant le musical, le littéraire construit à la fois un terrain de rapprochement et un terrain de confrontation, dynamique qui nous paraît conduire sans cesse à questionner, à reconsidérer et à redéfinir la littérarité même. C'est la mise en parallèle des deux arts qui permet de soulever des questions ontologiques, épistémologiques ou herméneutiques, pour lesquelles la notion de temps joue un rôle essentiel. C'est cette alliance interartistique, aussi, qui semble conditionner plusieurs phénomènes temporels textuels. Notre thèse se donne pour objectif d'élucider certains de ces processus temporels liés à la présence de la musique dans les textes de trois écrivains : Conrad Aiken (1889-1973), Anthony Burgess (1917-1993) et Gabriel Josipovici (1940-). En examinant leurs œuvres, il s'agit donc d'étudier parallèlement la manière dont la musique transparaît dans le texte littéraire et la façon dont elle aide à construire un discours sur le temps.

« L'irréversibilité du temps était une hypothèse, une vue provisoire de l'esprit. La réversibilité de l'univers acoustique démontrera sa précarité. »⁴

Mais la notion de temps n'est-elle pas qu'une hypothèse précaire ? Ce que nous entendons par le « temps » se rapproche de la conception que s'en fait le protagoniste du roman de Claude Roy, *La Traversée du Pont des Arts*, dont est tirée cette citation. En effet, nous ne concevons pas le temps comme possédant

¹ « Music and literature have this in common – that the dimension they work in is time. Having said that, I feel a twinge of dubiety about literature, whose very name celebrates a kind of subordination of time to space, since “letters” freeze the temporal flux of speech into space-occupying symbols, and literature may be seen as the artistic disposition of these symbols. » Anthony Burgess, « A Matter of Time and Space », in *This Man and Music*, New York : Applause, 2001, p.41.

² « La musique, art du temps ? Entendons non pas art *dans* le temps mais bien art *du* temps – et dans les deux sens de ce génitif. La musique sculpte le temps et le temps sculpte la musique. Le musicien – compositeur, interprète, auditeur – agit sur le temps et le subit. » Christian Accaoui, *Le Temps musical*, Paris : Desclée de Brouwer, 2001, p.8.

³ « La particularité de la notion musicale du temps consiste précisément dans le fait que celle-ci naît et s'écoule soit *en dehors* des catégories du temps psychologique, soit *en même temps* qu'elles, ce qui permet de considérer l'expérience musicale comme une des formes les plus pures de la sensation ontologique du temps. » Pierre Souvtchinsky, « La Notion du temps et la musique », *La Revue musicale*, 1939, vol.XX, p.312.

⁴ Claude Roy, *La Traversée du Pont des Arts*, Paris : Gallimard, 1979, p.83.

une existence en soi, mais comme une notion relative, culturelle et intrinsèquement fondée sur la dynamique du rapport. Autrement dit, le temps nous apparaît comme une construction, une fabrique dépendante de certains facteurs socioculturels, et le rôle qu'il joue dans l'art nous semble être à la fois la condition et le résultat d'une structuration spécifique. En découlent plusieurs conséquences.

D'abord, le temps n'est palpable qu'au sein d'une structure au sens large, donc dans le rapport d'au moins deux éléments. C'est une conception du temps qui apparaît dans *La Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty¹ ; c'est cette pensée aussi qui sous-tend la définition de l'*être-temps* chez André Comte-Sponville² : le temps ramené toujours à la présence, au sujet, et à la relation par laquelle il advient. C'est certainement cette nécessité du rapport que le rapprochement musico-littéraire ouvre à de nouvelles implications temporelles pour le texte littéraire.

Deuxièmement, puisque nous considérons la notion de temps comme construction, il ne s'agit pas d'envisager le temps exclusivement comme donnée quantitative (durée, intervalle, fréquence), mais, au contraire, de rendre compte de ses valeurs qualitatives (successivité, répétitivité, cyclicité). Nous emploierons les termes « temporalité » ou « dynamique temporelle » pour désigner ce qui relève de la fabrique du temps, conçue comme phénomène découlant de la structuration d'une œuvre.

Troisièmement, la relativité de la notion de temps et son caractère culturel présupposent qu'il existe une multiplicité de temporalités, et que ces dynamiques temporelles sont tributaires d'une conception plus générale du temps, donc qu'elles subissent une évolution. Cette évolution est certes dépendante de changements socioculturels ou de découvertes scientifiques, mais l'art crée aussi de nouvelles valeurs temporelles, valeurs, en quelque sorte *chronogéniques*, qui influent sur notre conception du temps. Et si une certaine dynamique temporelle

¹ « Le temps n'est donc pas un processus réel, une succession effective que je me bornerais à enregistrer. Il naît de *mon* rapport avec les choses. Dans les choses mêmes, l'avenir et le passé sont dans une sorte de préexistence et de survivance éternelles. » Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1976, p.471.

² Puisque « être », c'est être présent, le temps c'est ce présent dans lequel l'être vit ; c'est la matière, la nécessité. Cf. André Comte-Sponville, *L'Être-temps*, Paris : PUF, 1999.

découle d'une forme artistique, *a priori* la pensée du temps précède la conception de cette forme.

« We live in a time-obsessed culture. [...] A culture obsessed with time produces art obsessed with time. »¹

« Nous vivons dans une civilisation obsédée par le temps. [...] Une civilisation obsédée par le temps produit un art obsédé par le temps. » Au regard de cette idée de l'art comme reflet d'une pensée du temps, certaines dynamiques temporelles que nous allons étudier seraient issues de profonds changements dans l'approche du temps. Nous souhaitons postuler que la fascination littéraire pour la musique est intimement liée à l'intérêt que portent certains écrivains à la spécificité du temps musical et, surtout, au bouleversement de la structuration de la temporalité en musique au XX^e siècle. En effet, avec l'avènement de l'atonalité ou l'influence de musiques non-occidentales sur la musique occidentale au début du XX^e siècle, se font jour de nouvelles dynamiques temporelles dont la diversité ne fera que croître jusqu'à notre époque.

Nous souhaitons ainsi proposer de lire la présence musicale dans les textes à la fois comme véhicule, trace et symptôme d'une conception du temps. Soit qu'il s'agit de repenser le temps par l'entremise de la musique. Soit que l'on a affaire à l'emprunt de techniques musicales, auquel cas la musique servira de modèle formel pour la temporalité du récit littéraire. À ce niveau structurel, parmi les nouvelles modalités de la construction du temps les plus remarquables seront alors le progressif abandon de la linéarité, la déconstruction de la finalité ainsi que l'expérimentation de formes qui privilégient la répétition, la juxtaposition ou la variation et celles qui accordent plus d'importance à l'entité du moment qu'à l'accroissement dramatique et téléologique. Les thèmes récurrents qui porteront sur l'interrogation du temps relèveront de la pensée de la fiction par rapport à l'Histoire, au conte ou au mythe.

Car, tandis que la question du temps est abordée directement, ou représentée, dans les romans des trois écrivains étudiés, la structure est aussi une façon de *présenter*, pour ainsi dire, la spécificité d'une dynamique

¹ Jonathan D. Kramer, « New Temporalities in Music », *Critical Inquiry*, 1981, vol.VII, n°3, p.545.

temporelle : le littéraire tente de transposer et, par là même, de mimer la condition temporelle de la musique.

« [...] parler est combattre, au sens de jouer, et que les actes de langage relèvent d'une agonistique générale. »¹

Si notre postulat principal implique que le temps musical influe sur le temps littéraire ou qu'il existe des passerelles interartistiques en ce qui concerne le temps, l'entreprise intersémiotique apparaît alors, d'une certaine façon, comme un moyen détourné de refaçonner le temps en littérature. Nous pensons que le rapprochement musico-littéraire n'est pas de l'ordre d'une simple transposition interartistique, mais qu'elle relève davantage d'une confrontation ou d'un rapport de force. À maintes occasions, nous pourrions également remarquer que ce que l'on peut déceler dans une œuvre musicale donnée n'a plus rien à voir avec sa transmutation dans le littéraire : tout se passe comme s'il s'agissait de formes détournées, et que l'intersémiotité prenait à chaque fois une tournure autoréflexive ou métatextuelle pour souligner le rapprochement *en train de se faire*.

En ce sens, parfois, notre recherche nous a amené à penser que la musique n'apparaissait que comme un prétexte pour aborder la question du temps, comme si, là où elle acquérait une dimension symbolique, le seul mot « musique » devenait synonyme d'une durée fragile, de l'éphémère ou d'une progression inéluctable. À d'autres moments, les textes nous semblaient mettre en scène une véritable agonistique entre les arts, dynamique par laquelle la littérarité même et sa condition temporelle se trouvaient exacerbées. Ce sont ces deux aspects qui nous ont d'abord conduit à poser la question du temps dans le rapprochement musico-littéraire. La conséquence majeure qui en découle se rapporte au rôle du lecteur.

« [...] le livre est une messe, dont il importe peu qu'elle soit dite avec piété, pourvu que tout s'y déroule dans l'ordre. »²

Cette lecture *dans l'ordre* n'est plus d'actualité, si l'on en juge d'après les esthétiques modernes du discontinu et du fragmentaire, d'après l'idée de l'œuvre ouverte ou encore d'après les supports multimédiatiques qui permettent à de

¹ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris : Minuit, 1979, p.23.

² Roland Barthes, « Littérature et Discontinu », *Essais Critiques*, Paris : Seuil, 1964, p.177.

nouvelles œuvres intersémiotiques de se déployer. Les temporalités qui en résultent nécessitent une nouvelle approche de la part du lecteur : le temps musico-littéraire n'est pas celui de la musique, ni celui de la littérature. D'autres configurations lectoriales doivent être envisagées et étudiées.

La musique est utilisée avant tout comme *idée*. Là où elle est métaphore, elle n'est pas seulement un trait stylistique, mais elle débouche sur un formalisme latent, dont la présence locale rayonne et traduit une sorte de *non-dit* de la forme : une structure temporelle absente ou sous-entendue qui peut être généralisée à l'œuvre entière. Là où elle aspire à retrouver le formalisme originel, elle devient avant tout abstraction et simulacre, faisant appel à la compétence du lecteur. Et nous verrons que les aspects ludiques et interactifs de la fiction musicalisée sont de prime importance.

C'est également l'activité lectoriale qui est au fondement de notre décision d'introduire un troisième terme¹, le temps, dans la problématique que nous proposons pour l'examen de la présence musicale dans le roman. Si, en effet, on peut parler d'*arts du temps* et d'*arts de l'espace*, c'est que l'on se place d'emblée du côté de la réception. Le temps comme structuration, dont nous parlons, est avant tout expérience de l'art comme structuration de la temporalité de cette expérience.

La sélection de notre corpus a été motivée par plusieurs critères. D'abord celui de l'intersémiotité au sens large : dans les œuvres des trois écrivains, l'utilisation littéraire de l'art en général constitue une caractéristique importante, et nous verrons qu'il est parfois difficile de séparer les questions temporelles associées à la peinture ou à l'architecture de celles qui traitent spécifiquement de la musique. Notre choix n'a donc pas tant été influencé par l'idée du *Doppelbegabung*, bien qu'elle soit essentielle en ce qui concerne Burgess, que par le constat d'une intermédialité systématique dans ces textes. Autrement dit, il s'agit de romans où la présence musicale nous semblait jouer un rôle essentiel, mais aussi de textes où la question du temps nous paraissait tout aussi importante.

¹ L'introduction d'un troisième terme participe à notre démarche méthodologique, mais elle reflète également – nous le verrons au chapitre I avec la notion d'analogie – la nature du lien interartistique lui-même.

Le second critère concerne le genre et l'époque, car dès le début, nous avons centré notre recherche sur le roman du xx^e siècle. En ce qui concerne le genre, l'importance de la question musico-temporelle dans le récit nous semble relever d'une problématique épistémologique particulièrement intéressante. Le xx^e siècle est, à ce titre, révélateur non seulement parce que l'intermédialité est au cœur des recherches créatrices, mais également parce que l'interrogation du temps, du savoir et du littéraire même deviennent partie intégrante de la fiction.

Le troisième critère qui a dicté notre choix est lié à la problématique que nous avons initialement choisie : il s'agissait de comparer trois époques différentes de l'histoire littéraire du xx^e siècle afin de démontrer une certaine évolution de la perception du temps. Nous avons abandonné cette approche diachronique au profit d'une perspective synchronique plus large.

Le troisième critère découle de la volonté de saisir la spécificité du lien musico-temporel dans chacune des trois œuvres, ce qui nous a conduit à inclure un nombre important de romans dans notre corpus. L'une des difficultés auxquelles nous avons été confrontés était justement celle de concilier l'étude approfondie de la pensée du temps et de la musique dans les œuvres de chaque auteur et l'examen plus global de la présence musicale en fiction. C'est pour cette raison que nous avons opté pour un corpus que l'on peut diviser en trois types de textes. D'abord, parmi les œuvres d'Aiken, de Burgess et de Josipovici, nous reviendrons fréquemment sur un corpus restreint composé de quelques œuvres principales, où le lien avec la musique apparaît de façon évidente. Ces œuvres nous permettent de démontrer différents cas de transposition intersémiotique précise. Le second type d'œuvre est caractérisé par les textes beaucoup moins étudiés et moins connus, où le lien musico-littéraire n'est pas aussi apparent, œuvres qui nous serviront d'exemples pour souligner ponctuellement des dynamiques musico-temporelles spécifiques. Enfin, nous appuierons notre propos sur des œuvres d'autres auteurs, parfois appartenant à d'autres époques afin d'enrichir et d'approfondir l'analyse des phénomènes que nous étudierons.

Si notre thèse se donne pour objectif général de souligner un aspect spécifique de la recherche musico-littéraire, elle vise également à entreprendre l'étude des œuvres qui n'ont pas été encore suffisamment explorées.

La question méthodologique, en effet, rencontre certaines difficultés, de par son caractère interdisciplinaire. En ce qui concerne les outils de recherche et d'analyse auxquels nous aurons recours, nous prenons pour point de départ les études musico-littéraires qui ont été effectuées, depuis plus de cinquante ans, dans le domaine anglo-saxon. Par ailleurs, notre travail de recherche ne saurait prétendre mener une réflexion théorique de musicologie. Et tel n'en est pas non plus l'objectif. Il s'agit d'une étude portant sur le littéraire, et si la musicologie se trouve sollicitée en termes d'analyse ou de contenu contextuels et extramusicaux, c'est pour appuyer un propos fondamentalement lié à l'étude de textes. Nous utiliserons surtout les études de musicologie qui portent sur la construction de nouvelles temporalités musicales.

Puisque nous considérons l'intersémiotique comme un cas particulier d'intertextualité, notre étude littéraire repose largement sur les études réalisées dans ce domaine. Au travail de la reprise ou de la citation, s'ajoutera la poétique ou la stylistique qui nous permettront de pointer du doigt des phénomènes textuels microstructuraux. Nous utiliserons également des concepts issus de la sémiotique et de la phénoménologie. Il sera largement fait appel à la narratologie, car c'est l'examen de différentes formes de construction du récit qui nous amènera à souligner des dynamiques temporelles à grande échelle. Enfin, nous recourrons aussi à certaines théories portant sur le rôle du lecteur, aspect qui nous semble primordial dans l'étude du temps dans la fiction musico-littéraire.

Nous pensons, enfin, que la mise en rapport de deux arts par le biais d'un terme de jonction peut ouvrir d'intéressantes perspectives dans la recherche musico-littéraire. Elle nous a permis d'enrichir notre réflexion sur l'intersémiotique par de nouvelles parentés et oppositions entre les deux arts.

Notre examen se déroulera en cinq étapes, dont les deux premières visent à introduire, puis à ancrer la question du temps dans l'analyse musico-littéraire. Les trois dernières sont centrées sur des aspects formels spécifiques.

Nous commencerons par présenter et définir notre champ d'étude. Bien qu'à ce stade il s'agisse surtout d'un parcours théorique, nous recourrons déjà à l'analyse textuelle afin d'illustrer certaines modalités de l'inscription du musical dans le littéraire : fonctions de la présence musicale dans les textes, types de

métaphores, régimes citationnels, caractéristiques de la signification. Nous déterminerons le problème du temps à la charnière entre musique et littérature en fonction de ses implications à la fois comme phénomène textuel et comme phénomène lectorial.

En second lieu, il nous paraît nécessaire d'examiner la question du temps au sens large dans les œuvres étudiées. Nous le ferons en étudiant la représentation de processus temporels, de la pensée du temps et de la symbolique temporelle en fonction de contenus musicaux. Interroger la représentation de la conscience chez Aiken, la mise en scène de temporalités artistiques chez Josipovici et la prégnance du jeu dans le récit chez Burgess, nous permettra de souligner le rôle spécifique de la construction du temps dans chacune de ces œuvres.

Troisièmement, nous envisagerons les dynamiques temporelles à l'échelle microstructurelle, en examinant les effets ponctuels de la présence musicale dans les textes. Il s'agira d'aborder aussi bien la valeur phénoménologique de la représentation de certains processus sonores que la construction de la simultanéité polyphonique au niveau local ou les implications narratologiques de phénomènes prosodiques.

Ensuite, nous interrogerons les moyens proprement intertextuels de transposition de la forme musicale. Le processus temporel examiné sera le phénomène de la variation. Nous analyserons la façon dont les textes construisent la multiplicité par les moyens narratifs et stylistiques. La question du style et celle du genre présideront à cette étude.

En dernière analyse, nous nous concentrerons sur d'autres transpositions macrostructurelles, telles que la forme symphonique et le rôle du wagnérisme chez Burgess et chez Aiken, ou l'emprunt de techniques de la musique contemporaine chez Josipovici. Cet examen nous fournira d'autres modèles pour la temporalité du récit, différentes de la simple construction de la simultanéité ou de la multiplicité, relevant davantage de structures cycliques ou privilégiant le moment seul, le motif ou le fragment.

Tout au long de notre étude, nous nous efforcerons de rappeler à la fois l'importance de la spécificité de la question temporelle dans chaque œuvre et celle de la pensée nouvelle du temps qui passe par la confrontation entre linéarité

et non-linéarité, continuité et discontinuité, finalité et atéléologie. Cette ligne directrice traduit aussi une interrogation plus globale sur le rôle du récit, du mythe, de l'Histoire, interrogation que nous nous proposons de mener par le biais de l'intersémiotité.

1 LE SIGNE, LE TEMPS ET L'INTERMÉDIALITÉ : SIGNIFICATION ET ESTHÉTIQUE MUSICO-LITTÉRAIRES

La première partie de notre examen du lien musico-littéraire¹ par le biais de la question temporelle sera centrée sur les différentes manières d'envisager la présence musicale en littérature. Nous explorerons d'abord les implications de la théorie de la musicalisation liée à l'intermédialité et nous poserons un certain nombre de problématiques qui en découlent. Nous examinerons ensuite d'autres approches possibles de la musique en littérature, comme l'étude des fonctions de la musique dans les textes, et nous nous concentrerons sur la dynamique de l'image musicale. En troisième lieu, l'interrogation intersémiotique du signe et de la représentation dans les œuvres de Conrad Aiken et celles d'Anthony Burgess nous permettra d'énoncer les premières implications de la problématique du temps dans les relations musico-littéraires, que nous développerons par la suite, afin de définir les lignes directrices de notre recherche. Cette première approche de la présence musicale dans les textes vise à démontrer qu'il est nécessaire de surmonter un certain nombre de problèmes liés à une approche purement formaliste du rapprochement musico-littéraire et que la question du temps permet d'envisager ce lien comme un rapport dynamique des arts.

¹ C'est-à-dire toute manifestation d'une musique en littérature. On évoquera également ce lien par l'expression *présence musicale*.

1.1 L'INTERMÉDIALITÉ

1.1.1 Théorie et catégories de la présence musicale en littérature

Notre travail s'inscrit dans le cadre général des études relevant du domaine de l'intermédialité¹. On définit habituellement l'intermédialité comme une synergie de langages artistiques différents au sein d'une œuvre². Si la recherche liée à l'intermédialité peut porter sur les relations entre texte et image ou texte et film, notre objet d'étude est centré sur la branche spécifique des études interdisciplinaires qu'est le lien musico-littéraire.

À ce niveau, on peut établir une première série de distinctions. Werner Wolf fait le départ entre l'intermédialité directe (*overt intermediality*) et l'intermédialité indirecte (*covert intermediality*). Dans le premier cas, deux langages artistiques ou média sont considérés sur un même pied d'égalité³, tous deux participant pleinement et ouvertement à la signification de l'œuvre⁴. Dans le second cas, l'un des deux langages artistiques englobe, en quelque sorte, l'autre, de sorte que la

¹ Nous suivons la terminologie élaborée par Werner Wolf dans son ouvrage *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam : Rodopi, 1999. D'autres distinctions et d'autres catégories peuvent être prises en compte. Dans son article « Mediality and Forms of Interpretations of Artworks » (*Neohelicon*, 2003, vol.30, n°2, p.183-191), Àron Kibédi Varga fonde sa catégorisation des relations entre les œuvres d'art sur l'idée de l'interprétation, proposant de différencier entre *automediality* et *allomediality*. L'œuvre *B* constituerait en quelque sorte un commentaire de l'œuvre *A* (en ce qui concerne le texte, le rapport entre l'hypertexte et l'hypotexte serait de l'ordre de l'interprétation). En tant que relation au sein d'un seul médium artistique, l'*automédialité* recouvre donc ce qui apparaît chez Gérard Genette comme intertextualité, mais aussi ce que Genette appelle les pratiques *hyperartistiques* ou *hyperesthétiques*, c'est-à-dire les transformations qui apparaissent dans d'autres arts et qui sont semblables à l'intertextualité en littérature (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1992). À son tour, l'*allomédialité* régit les rapports interartistiques ou intersémiotiques, relevant de l'intermédialité au sens large.

² « "Intermediality" can therefore be defined as a particular relation [...] between conventionally distinct media of expression or communication: this relation consists in a verifiable, or at least convincingly identifiable, direct or indirect participation of two or more media in the signification of a human artefact. » Werner Wolf, *op.cit.*, p.37.

³ En ce qui concerne le domaine musico-littéraire, la participation conjointe de différents média est illustrée par l'opéra, par la musique vocale, où plus précisément, par des œuvres telles que la *Tétralogie* de Wagner, où la prégnance de l'intermédialité directe est corroborée par l'idée de *Gasamkunstwerk*. Wolf suit à ce titre les distinctions auparavant établies par Steven P. Scher (« Literature and Music », in Jean-Pierre Barricelli, Joseph Gibaldi (dir.), *Interrelations of Literature*, New York : The Modern Language Association of America, 1982, p. 225-250). Dans le domaine visuel, l'emblème, le livre d'artiste ou encore la bande dessinée tiennent tous de ce type d'intermédialité.

⁴ Nous concevons la « signification » comme la réalisation de la signification d'une œuvre prenant en compte le processus de la réception.

signifiante s'opère dans un médium donné, auquel l'autre médium participe de façon plus ou moins explicite¹. La distinction entre ces types d'intermédialité est régie par le critère qualitatif. D'autres critères mènent à d'autres différenciations : le critère quantitatif fait émerger la distinction entre intermédialité totale et intermédialité partielle ; le critère génétique différencie l'intermédialité primaire (*primary, authorized*) et secondaire (*secondary, unauthorized*)².

Les différents types de présence musicale dans les textes qui nous intéressent relèvent donc du type indirect d'intermédialité, où le médium prédominant reste le littéraire tandis que la musique assume un certain nombre de fonctions et d'effets au sein des textes sans qu'il soit question de signification proprement musicale. Ainsi, à l'intérieur de la catégorie d'intermédialité indirecte, on peut distinguer des types spécifiques. En suivant la bipartition classique entre *telling* et *showing*³, Wolf subdivise l'intermédialité indirecte en thématization (*explicit telling*) et imitation (*implicit showing*). La première concernerait le signifié ou le référent, laissant le signifiant en quelque sorte intact ; la seconde affecterait principalement le signifiant.

C'est donc l'imitation qui conduit à l'approche formelle que l'on appelle la *musicalisation* et que Wolf définit ainsi :

[...] "musicalization of literature" points towards a presence of music in the signification of a text which seems to stem from some kind of transformation of music into literature. The verbal text appears to be or to become, to a certain extent, similar to music or to effects connected with certain compositions, and we get the impression of experiencing music "through" the text. Hence the "musicalization of fiction" is essentially a special case of covert intermedial imitation: the imitation of music in a narrative text.⁴

Or, cette notion conduit Wolf à opérer d'autres distinctions. La thématization se manifesterait de façon intratextuelle⁵, paratextuelle¹ ou contextuelle². L'imitation,

¹ « As opposed to direct or overt intermediality, "covert" or indirect intermediality can be defined as the participation of (at least) two conventionally distinct media in the signification of an artefact in which, however, only one of the media appears directly with its typical or conventional signifiers and hence may be called the dominant medium, while another one (the non-dominant medium) is indirectly present "within" the first medium. » Werner Wolf, *op.cit.*, p. 41.

² L'intermédialité primaire caractérise la nature interartistique initiale d'une œuvre, d'où le terme *authorized*. L'intermédialité secondaire opère dans les œuvres où l'intermédialité transparaît par la suite, comme dans les illustrations.

³ Cette dialectique est prédictée sur la distinction narratologique que l'on fait habituellement entre *mimesis* (*showing*) et *diegesis* (*telling*). On peut aussi rappeler la distinction esthétique entre arts présentatifs et arts représentatifs.

⁴ Werner Wolf, *op.cit.*, p.51.

⁵ Il s'agit de la présence musicale spécifique où le texte même décrit la musique.

elle, comprendrait différents types de rapprochements musico-littéraires. Encore une fois Wolf recourt à la distinction élaborée par Scher, en différenciant trois formes d'imitation implicite : *word music*, *formal and structural analogies*, *imaginary content analogies*³. La première catégorie, *musique des mots*, explore la proximité du matériau acoustique entre musique et littérature au niveau du signifiant⁴. La seconde catégorie a trait directement à la notion de transposition de formes musicales que les textes imitent à plusieurs niveaux⁵.

Si l'on distingue aisément les deux phénomènes, la musicalité apparaissant comme une sous-catégorie de la musicalisation, restreinte à l'aspect acoustique du matériau littéraire, il est plus difficile de déterminer la nature de la *musique verbale* proposée par Scher⁶, dans la mesure où, comme l'indique Wolf, la définition relève à la fois du niveau du signifié et de celui du signifiant, donc à la fois de la thématisation et de l'imitation ou de la présentation et de la représentation. Wolf change donc d'appellation, en proposant de remplacer *verbal music* par *imaginary content analogy*. Curieusement, la définition du concept ne change pratiquement rien à l'idée de Scher, puisqu'il implique toujours conjointement la thématisation et un certain degré d'imitation :

Considering this, it is appropriate to classify this form of translating music into literature as a technical form of intermedial "imitation" and to identify it as "imaginary content analogy". If word music, in the foregrounding of the acoustic dimension of language, exclusively makes use of verbal signifiers and if structural analogies can employ both dimensions of

¹ Il s'agit du type de thématisation qui apparaît dans les *seuils* du texte : titres, chapitres, préfaces ou manifestes.

² D'autres types de thématisation musicale liés à l'œuvre d'un auteur : lettres, essais.

³ Scher distingue *word music*, *musical structures and techniques* et *verbal music* (Steven P. Scher, « Music and Literature », *op.cit.*, p.225-250). Ces catégories – respectivement : *musique des mots*, *structures et techniques musicales* et *musique verbale* – ont été adoptées par Isabelle Piette dans *Littérature et Musique. Contribution à une orientation théorique : 1970-1985*, Namur : Presses Universitaires de Namur, 1987.

⁴ Nous préférons le terme de *musicalité* pour nous référer à ce type de lien imitatif acoustique musico-littéraire. Il faut opérer une distinction entre musicalité au sens général de qualité musicale attachée au texte et la musicalité qui vise, par les moyens textuels acoustiques, à transposer ou à imiter, un paramètre d'une œuvre musicale précise, comme le rythme. Par la suite, nous explorerons les enjeux prosodiques et narratologiques de ces deux types de musicalité.

⁵ « In "formal and structural analogies", [...], music emerges as a signified with respect to music as a form. In both cases the suggestion of music is carried out by different means: while in word music musical imitation exclusively takes place on the level of signifiers, formal analogies may also, if not primarily, affect the signifieds and the structure resulting from their combination, though verbal signifiers may be involved in some cases, too. » Werner Wolf, *op. cit.*, p.58.

⁶ « I have defined verbal music as "any literary presentation (whether in poetry or prose) of existing or fictitious musical compositions: any poetic texture which has a piece of music as its 'theme' ". In addition to approximating in words an actual or fictitious score, such poems or passages often suggest characterization of a musical performance or of subjective response to music. » Steven P. Scher, *op. cit.*, p.234-235.

the verbal sign for the suggestion of formal similarities with music, the signifiers and the signifieds, imaginary content analogies only make use of literary signifieds usually in the form of "poetic" imagery but also in the choice of other, narrative correlatives of music.¹

La musicalisation de la fiction se trouverait ainsi intrinsèquement liée à la thématisation, dans la mesure où l'une des manifestations de l'intermédialité indirecte imitative consiste en la représentation d'une œuvre à l'intérieur d'une autre, comme l'*ekphrasis* en ce qui concerne la peinture.

L'intention de catégoriser nettement les types d'intermédialité musico-littéraire souffre chez Wolf d'une dichotomisation exacerbée entre le signifié et le signifiant et, par conséquent, d'une dialectisation systématique entre forme et fond ou de celle entre présentation et représentation. Certes, les catégories de Wolf, qui ne sont que continuation des distinctions élaborées par Scher, constituent la taxonomie la plus aboutie à ce jour, fournissant une répartition utile des diverses manifestations de la présence musicale dans les textes littéraires. Nous continuons donc à recourir à ces catégories. Néanmoins, il semble nécessaire de souligner quelques points ambigus qui découlent de la spécificité de cette conception de l'intermédialité.

Tout d'abord, c'est l'aporie sémiologique qui résulte de ce système de catégorisation. Nous avons dit que la séparation absolue entre opérativité musicale associée au signifié et celle qui serait liée au signifiant, présuppose que l'œuvre soit conçue en fonction de la distinction entre forme et fond. Or, si cette séparation peut être utile pour certaines analyses ponctuelles, dans sa globalité l'œuvre ne peut en aucun cas être envisagée comme un alliage de deux unités distinctes, appelées forme et fond. Au contraire, elle réalise dans chacun de ses aspects une synthèse parfaite de ces deux dimensions.

Dans le souci de contrecarrer tout *impressionnisme* de critique musico-littéraire², Wolf parvient à surmonter cette aporie sémiologique, en reléguant certaines catégories (musicalité, thématique musicale) au statut d'indice ou de marque de musicalisation. De cette façon, l'imitation formelle apparaît comme le seul outil d'interprétation acceptable, vers lequel convergent tous les autres aspects de la présence musicale dans les textes. Plutôt qu'une synergie de fonctions et d'effets textuels, on aboutit ainsi à une relation de subordination. La

¹ Werner Wolf, *op. cit.*, p.63.

² En réponse à certains critiques qui rejettent intégralement la notion de musicalisation, Wolf n'a de cesse de rappeler la nécessité de forger des outils critiques scientifiques et crédibles.

dichotomie trompeuse entre forme et fond émerge encore une fois. Dans le chapitre « How to Recognize a Musicalized Fiction When Reading One »¹, Wolf propose divers critères qui constitueraient des preuves de musicalisation. L'idée de la subordination s'accompagne ici de celle de la symptomatique : l'opacité, le caractère harmonique ou émotionnel seraient des symptômes de l'entreprise globale de musicalisation. Autrement dit, le signifiant serait en quelque sorte symptôme du signifié. Or, si l'on ne peut nier que la musicalité, la thématique ou la symbolique musicales transparissent souvent conjointement dans les œuvres de fiction qui relèvent aussi de la musicalisation², nous ne les considérons pas dans une dynamique de subordination, ni comme une symptomatique ou comme une dichotomie entre fond et forme. L'étanchéité entre les catégories n'est qu'apparente, et c'est précisément cette difficulté à laquelle la classification musico-littéraire se trouve confrontée.

Le souci de proposer des marqueurs de musicalisation est lié chez Wolf à la problématique de la reconnaissance et de la pertinence herméneutique du concept de musicalisation. Apparaît alors la notion de *vérifiabilité* qui implique que toute interprétation de musicalisation dans les textes doit s'appuyer sur la reconnaissance de la présence musicale et procéder par preuves. Ainsi la hantise de surinterpréter conduit à forger des outils critiques menant à la surdétermination.

Cette notion de marquage saturé s'observe parfois dans les textes eux-mêmes, qui véhiculent la musicalisation par de multiples indices. À titre d'exemple, on peut citer le roman de Frank Hardy, *But the Dead are Many*³. Si le titre ne renvoie pas spécifiquement au domaine musical, les autres parties du paratexte ne cessent de rappeler que le texte serait construit sur la forme d'une fugue. L'indication générique⁴ associée au titre convoque la forme fuguée (*A Novel in Fugue Form*) et l'exergue donne une définition de la fugue. À leur tour,

¹ Werner Wolf, *op.cit.*, p.71-92.

² Ou qui constituent ainsi la marque d'une présence musicale.

³ Frank Hardy, *But the Dead are Many. A Novel in Fugue Form*, Frogmore : Panther Books, 1976.

⁴ En ce qui concerne le paratexte, nous utilisons les termes proposés par Gérard Genette dans *Seuils*, Paris : Seuil, 2002.

les intertitres sont descriptifs¹ et proposent une interprétation musicale pour chaque chapitre ou sous-chapitre :

EXPOSITION

In which the main character (or subject) and contributory voices are introduced.

ENTRY OF THE SUBJECT

In which the main theme that conditions and motivates the whole work is introduced by one of the voices.

ENTRY OF COUNTER-SUBJECT

In which an answer to the subject is given by another voice.²

Le paratexte est donc métatextuel en ce qu'il instaure un commentaire ludique sur sa propre interprétation. On pourrait parler d'un phénomène de *sur-signé* ou de surdétermination³.

Par ailleurs, la surdétermination mène à un autre aspect de la musicalisation où la forme apparaît comme un codage à déchiffrer, mais auquel manquerait la clef. La musicalisation s'apparente ainsi à une énigme ou à un secret dont la découverte assurerait l'interprétation du texte. Tout se passe alors comme si l'œuvre était une structure en creux à laquelle il suffirait de superposer le modèle approprié et dont la découverte serait suffisante en soi. En ce sens, la critique musico-littéraire a connu de nombreuses interprétations contradictoires portant sur le formalisme musico-littéraire. Dans *Ulysses*⁴, la suggestion joycienne que le chapitre « Sirens » est une fugue, a conduit ainsi à diverses interprétations, toutes réfutées par Wolf⁵. Force est de constater que la musicalisation apparaît ainsi en tant que langage codé et, comme le code, elle présupposerait une seule interprétation correcte, faisant fi des théories de la réception qui n'ont eu de cesse de souligner la multivalence herméneutique des textes littéraires. Autrement dit, en envisageant les catégories musico-littéraires dans un rapport exclusivement dialectique et en attribuant aux textes la potentialité d'univocité formelle, on se

¹ Genette parle pour ce type de paratexte d'« intertitres descriptifs en forme de propositions complétives. » Gérard Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p.303-304.

² Frank Hardy, *op.cit.*, p.11-42.

³ La surdétermination à l'œuvre ici (sous la forme de métadiscours) illustre celle qui est en jeu dans la critique, et plus particulièrement dans la conception de la musicalisation comme phénomène textuel nécessitant un appareil de marquages et d'indices. Le *sur-signé* est intrinsèquement lié à la nécessité de la reconnaissance et de la compétence lectoriale.

⁴ James Joyce, *Ulysses*, Oxford : Oxford University Press, 1998.

⁵ « An equally striking symptom of the same impressionism is the absurd heterogeneity of the manifold and in part conflicting musical genres which critics variously pretend to have detected in (parts of) the "Sirens" episode in *Ulysses* : "fugal structure[s]" [...], "canon", [...], "variation", [...], "rondo", even "symphonic" [...] or "operatic elements" [...] have been identified, and – as a particularly curious instance – affinities with a "musical". » Werner Wolf, *op.cit.*, p.71.

heurte, par exemple, à la contradiction entre forme variationnelle et forme symphonique.

En se plaçant ainsi devant un code à déchiffrer, on envisage le texte comme un phénomène qui relève, à l'opposé de la surdétermination, d'une sorte de *sous-signification* qui n'est comblée que lorsque l'opérativité d'un code aura été pleinement assurée. La conception de la musicalisation qui apparaît alors fréquemment dans le discours critique musico-littéraire ne valide donc pas une complémentarité d'interprétations, mais procède sans cesse par exclusion d'interprétations. L'exemple de la multiplicité herméneutique citée et rejetée par Wolf illustre bien cette approche¹.

Il convient de constater qu'à certains égards cette méthodologie des études musico-littéraires va à l'encontre de la problématique de l'esthétique comparée qui, au début du XX^e siècle, problématisait le rapport interartistique à un niveau très général qui est celui de phénomènes comparables, sans relation de subordination. À un certain degré, la musicalisation de la fiction écarte ainsi tout un pan d'objets d'étude où l'idée de la transposition n'apparaît pas du tout, mais dont certains traits peuvent paraître *transartistiques*, donc conçus dans la dynamique d'un rapprochement général².

Or, la méthodologie de la musicalisation de la fiction pose comme prémisse la notion de correspondance et l'idée de la translation intersémiotique, en interrogeant les rapports d'identité entre les deux arts. La notion de correspondance, ici, n'est pas celle des synesthésies baudelairiennes³, mais elle concerne la « comparabilité » des systèmes sémiotiques différents. En effet, avant d'aborder la notion de musicalisation, Wolf procède à une étude de

¹ Les exemples prolifèrent : *A Clockwork Orange* de Burgess a trouvé une myriade d'interprétations musicales, à première vue, divergentes et contradictoires.

² On pourrait comparer certains traits stylistiques entre les deux arts. L'hyperbate textuelle, au sens d'un rajout à une proposition qui paraît terminée, peut être discernée dans le second mouvement, *largo*, de la *Sonate en si bémol majeur*, Hob. XVI : 2, de Joseph Haydn. Ainsi, si le premier thème est suivi de deux mesures de transition, le second thème est suivi de douze mesures de transition qui comportent plusieurs figures relançant le discours, lequel feint à chaque fois de se terminer, charriant la cadence parfaite, qui est sans cesse retardée. Historiquement, on trouve un exemple d'assimilation massive de procédés stylistiques d'un art à l'autre dans la *Musica Poetica* des XVI^e et XVII^e siècles, où la rhétorique sert de modèle pour l'ordonnement des figures musicales. Voir Joachim Burmeister, *Musical Poetics*, New Haven : Yale University Press, 1993.

³ Les synesthésies impliquent plutôt la circularité et le transfert qu'un rapport d'identité : « On parle de *correspondances* lorsque le mot qui sert habituellement à désigner un ordre donné des sensations (par exemple *visuelles*) en désigne exceptionnellement un autre (par exemple *olfactives*, ou *auditives*, ou *tactiles*) par l'entremise des sons qui les constituent. » Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris : PUF, 1961, p.1110.

« comparabilité » des systèmes, faisant face à l'aporie d'isomorphisme sémiologique dans les deux arts¹.

Se trouve alors associée à l'idée de la correspondance sémiologique la notion de traductibilité ou celle de convertibilité dans les processus de transposition. Le présupposé fondamental de la musicalisation, celui qui vise à démontrer le transfert exact d'une œuvre musicale à un texte littéraire, conduit à envisager un degré zéro de musicalisation qui mène à un paradoxe central : le degré absolu de musicalisation présupposerait que le littéraire devienne musique. C'est à ce niveau qu'intervient le vocabulaire critique qui sous-entend la possibilité d'une translittération formelle : traduction, transmutation, transposition intersémiotique² ou transmédialisation³. Mais dans « Sémiologie de la langue », Benveniste démontrait déjà que les différents systèmes sémiotiques ne peuvent entretenir un rapport de synonymie⁴. C'est le principe de la *non-redondance* entre systèmes sémiotiques qui fait que le rapport d'identité interartistique ne peut exister et qu'il n'est donc pas possible de raisonner en fonction d'un calque formel translittéré d'une œuvre à une autre. C'est ainsi que Jakobson aborde la question de la transposition intersémiotique en n'admettant qu'une translittération partielle, prédiquée forcément sur la notion de transformation ou d'altération⁵.

¹ Benveniste posait déjà cette problématique dans son essai « Sémiologie de la langue ». Il constatait que « si la musique est considérée comme une "langue", [que] c'est une langue qui a une syntaxe, mais pas de sémiotique. » Émile Benveniste, « Sémiologie de la langue », in *Problèmes de linguistique générale, II*, Paris : Gallimard, 1974, p.56.

² C'est en traitant de l'intraduisible en poésie que Jakobson parle de la « transposition créatrice » : « Seule est possible la transposition créatrice : transposition à l'intérieur d'une langue – d'une forme poétique à une autre –, transposition d'une langue à une autre, ou, finalement transposition intersémiotique – d'un système de signes à un autre, par exemple de l'art du langage à la musique, à la danse, au cinéma ou à la peinture. » Roman Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction », in *Essais de linguistique générale, I*, Paris : Minuit, 1963, p.86.

³ C'est Bruhn qui utilise le terme de « transmédialisation » dans *Musical Ekphrasis*, proposant une typologie de la représentation d'un art dans l'autre. Parmi les cinq types principaux de ce phénomène, on retrouve la notion de transposition, relevant aussi bien de la description que de l'imitation formelle (« In ekphrastic transposition, a poet recreates not only the contents but also, and significantly so, pertinent aspects of the form in which the primary work of art was cast. » Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale : Pendragon Press, 2000, p.575.

⁴ « Cela revient à dire que deux systèmes sémiotiques de type différent ne peuvent être mutuellement convertibles. Dans le cas cité, la parole et la musique ont bien ce trait commun, la production de sons et le fait de s'adresser à l'ouïe, mais ce rapport ne prévaut pas contre la différence de nature entre leurs unités respectives et entre leurs types de fonctionnement, comme on le montrera plus loin. Ainsi la non-convertibilité entre systèmes à bases différentes est la raison de la non-redondance dans l'univers des systèmes de signes. L'homme ne dispose pas de plusieurs systèmes distincts pour le MÊME rapport de signification. » Émile Benveniste, *op.cit.*, p.53.

⁵ « On sait qu'il est possible de faire un film des *Hauts de Hurlevent*, de transposer les légendes médiévales sous forme de fresques ou de miniatures, de tirer, de *L'Après-midi d'un Faune*, un

L'examen de l'identité sémiologique et de la convertibilité intersémiotique amène Wolf à formuler une conclusion théorique qui met en valeur la métaphoricité de la musicalisation de la fiction :

At any rate, "musicalization" can at best exist in literature, let alone fiction, in an implicit and "indirect" mode [...]. Consequently, musical terms such as "fugue", "counterpoint" etc., which both authors and critics use lavishly with reference to literature, should be used with caution and can, strictly speaking, only be regarded as heuristic metaphors.¹

Le paradoxe de l'autre devenu le même est donc partiellement résolu par la nature du lien structurel musico-littéraire : le rapport d'identité est, comme dans la métaphore, un rapport non-littéral. Dans ce sens, on aurait affaire à une relation globale où le musical, posé comme *véhicule* du rapport métaphorique viendrait déterminer le textuel, qui en constituerait alors le *ténor*². Nous reviendrons sur la notion de métaphoricité du lien musico-littéraire, mais d'ores et déjà on remarque que la théorie de la musicalisation se trouve confrontée à ce paradoxe central : si le lien formel entre texte et musique est intrinsèquement lié à la métaphore, la critique, elle, vise à s'affranchir de la métaphoricité.

On voit ainsi qu'un certain nombre de points paradoxaux apparaissent dans les diverses définitions et catégories du rapprochement musico-littéraire. Nous souhaitons postuler que l'apport structurel de la musique en littérature n'est pas exclusivement opératoire en tant que translation absolue. Il existe bien un certain degré de rapprochement formel et certaines œuvres construisent des transpositions fondées sur une exactitude de « comparabilité » plus ou moins prégnante. Cependant, nombre de textes qui entretiennent une relation privilégiée avec la musique ne peuvent être envisagés dans un rapport d'identité ou de correspondance précises, mais tantôt dans une dynamique contraire, une sorte d'*irrespondance*, tantôt dans une agonistique, un rapport de forces qui permet de contourner l'aporie de non-identité sémiologique, en la considérant comme

poème musical, un ballet, une œuvre graphique. Aussi biscornue que paraisse l'idée de mettre *L'Illiade* et *L'Odyssée* en bandes dessinées, certains éléments structuraux de l'action subsistent, en dépit de la disparition de la forme linguistique. » Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale, I*, Paris : Minuit, 1963, p.210.

¹ Werner Wolf, *op. cit.*, p.34.

² Nous utilisons les termes proposés par Ivor A. Richards in *The Philosophy of Rhetoric: tenor* renvoie au comparé de la relation métaphorique, *vehicle* au comparant (Igor A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford : Oxford University Press, 2006).

productive et herméneutique¹. Cette approche nous permet aussi de mettre en valeur le comparatisme général qui se trouve amoindri dans le présupposé du transfert unilatéral : toutes les lignes de fuite entre les deux arts montrent des points de divergence potentiels qui travaillent à accentuer non seulement les spécificités artistiques, mais aussi à interroger la littérature elle-même, d'où leur fréquente autoréflexivité.

Par ailleurs, une autre problématique vient renforcer cette nécessité d'une approche qui s'écarterait du rapport d'identité : il s'agit de la notion de détournement. Envisager la musicalisation dans la dynamique de non-correspondance absolue implique naturellement que, tout au moins, le formalisme musical a subi certaines transformations dans le littéraire. En ce sens, les termes plus généraux – adaptation, refiguration – paraissent donc plus exacts. Calvin S. Brown avançait déjà que certaines formes paraissent donner lieu à d'autres dynamiques structurelles que le modèle d'origine².

Le détournement provient non seulement de la non-identité sémiologique, mais aussi de la spécificité de la représentation littéraire et de celle des rapports entre différents types de perception. L'ambivalence entre le sonore et le visuel, par exemple, est parfaitement illustrée par la description des œuvres d'art musicales. Barthes constatait que « toute description littéraire est une *vue* »³, et la représentation du musical s'opère, en effet, grâce à des effets picturaux. À ce titre, l'harmonisme n'est nullement sur un pied d'égalité avec des procédés

¹ Symboliquement, l'idée de l'affrontement interartistique est latente dans certaines œuvres musico-littéraires, comme dans *Goldberg : Variations* de Gabriel Josipovici (Gabriel Josipovici, *Goldberg : Variations*, Manchester : Carcanet, 2002), où la littérature rivalise avec la musique. Historiquement, on peut rappeler certains débats sur les valeurs des arts, comme dans le *Paragone* de De Vinci, où la peinture apparaît supérieure aux autres arts (Léonard de Vinci, « Le Paragone ou parallèle des arts », in *Traité de la peinture*, Paris : Calmann-Lévy, 2003, p.53-69). Nous ravivons donc une conception agonistique de l'intermédialité et nous nous y référons par la suite comme à un phénomène intrinsèque du littéraire. On peut rappeler l'origine du mot, provenant du grec « agon », à savoir *compétition*. Dans la Grèce antique, étaient organisés des *agon* de chœurs, de dramaturges et de comédiens. Ce principe est donc à la fois principe de conflit et de jeu dans l'activité artistique.

² Voir, par exemple, Calvin S. Brown, « The Poetic Use of Musical Forms », *Musical Quarterly*, 1944, vol.30, n°1, p.87-101.

³ Tout se passe comme s'il s'agissait de transformer l'œuvre musicale en œuvre picturale afin de la décrire. Barthes parle d'une telle dynamique pour la description de l'objet : « [...] pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le "réel" en objet peint (encadré) ; après quoi il peut décrocher cet objet, le *tirer* de sa peinture : en un mot : le dé-peindre [...]. Ainsi le réalisme [...] consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte du réel). » Voir Roland Barthes, *S/Z*, Paris : Seuil, 1976, p.61-62. L'objet musical, lui aussi, semble être tributaire d'un tel processus, si bien qu'une myriade de descriptions musicales passent par le visuel et ressemblent souvent à des *ekphraseis* picturales. Nous reviendrons sur cet aspect au chapitre III.

picturaux tels que l'hypotypose : un exemple intéressant nous est fourni par l'entreprise cratylique de Pierre-Antoine-Augustin de Piis qui, visant à redonner ses lettres de noblesse au sonore, ne peut s'affranchir du visuel et *peint à l'oreille*¹. L'étude musico-littéraire doit donc prendre en compte cette confrontation entre divers types de représentations et de perceptions², et la notion de détournement permet d'accentuer la dynamique de transformations.

1.1.2 Musique littéraire : les manifestes musico-littéraires de Conrad Aiken

La notion de détournement se trouve parfaitement illustrée par les préfaces que Conrad Aiken écrit pour ses poèmes symphoniques. Se présentant comme un véritable manifeste musico-littéraire, ces préfaces montrent clairement que la musique est source d'inspiration pour l'écrivain. Elles constituent ainsi une clef d'interprétation pour ses romans. Cependant, elles initient une double problématique critique. D'une part, étant donné que la musique en littérature se pose fréquemment comme une sorte de forme programmatique, l'interprétation du lien musico-littéraire semble souvent largement, voire exclusivement, tributaire d'une exégèse préétablie par l'auteur lui-même. C'est, en effet, l'un des paradoxes auxquels Werner Wolf est confronté dans son étude sur la musicalisation de la fiction. Wolf cherche à éviter de prendre à la lettre l'intention auctoriale (*intentional fallacy*³), mais la majorité des interprétations paraissent pratiquement impossibles à étayer sans le recours au paratexte ou au contexte.

¹ « Il est, n'en doutons pas, il est une Harmonie, | Qui naît du choix des mots qu'enchaîne le Génie, | Et, dans tous les sujets, par des accords divers, | On peut à la musique égaler l'art des vers. | On la peut surpasser, j'ose le dire encore ; | Volez, Alexandrins, qu'une image décore, | En calculant vos sons, tristes ou gracieux, | Vous peindrez à l'oreille aussi vite qu'aux yeux. » Pierre-Antoine-Augustin de Piis, *L'Harmonie imitative de la langue française*, Paris : L'Imprimerie de Ph.-D. Pierres, 1785, p.3, l.1-8.

² Nous verrons plus loin comment la musicalité s'inscrit dans une agonistique entre le visuel et le sonore. James Guetti fonde son étude de la présence musicale en littérature sur l'idée de l'oculocentrisme occidental lié au savoir (*Word-Music: The Aesthetic Aspect of Narrative Fiction*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1980). Nous reviendrons sur cette question. Il est intéressant de mentionner ici également les types de rapprochements musico-littéraires liés à un mouvement spécifique ou à un genre spécifique. Calvin S. Brown, par exemple, examine le type de la « symphonie de couleurs ». Voir Calvin S. Brown, « The Color Symphony before and after Gautier », *Comparative Literature*, 1953, vol.5, n°4, p.289-309.

³ L'« illusion de l'intention », telle qu'elle a été abordée par William K. Wimsatt et Monroe C. Beardsley. Voir William K. Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington : The University Press of Kentucky, 1982, p.3-20.

Wolf compte alors l'exégèse auctoriale parmi les critères de la musicalisation. Ce paradoxe est donc intimement lié à celui du détournement.

Les six poèmes narratifs qu'Aiken écrit entre 1915 et 1920 (*The Charnel Rose*¹, *The Jig of Forslin*², *The House of Dust*³, *Senlin: A Biography*⁴, *The Pilgrimage of Festus*⁵, *Changing Mind*⁶) sont regroupés sous le nom de « symphonies ». L'ensemble est ultérieurement intitulé *The Divine Pilgrim*. À elle seule, cette division suggère le souci de composer une œuvre imposante en plusieurs volets, mais cette appellation ne suffit pas à faire la preuve d'un quelconque caractère musical de l'ensemble. Les titres suggèrent la notion de mouvement ou de déplacement : le pèlerinage, la marche, la danse et la métamorphose en sont les motifs privilégiés. Ces thèmes resurgissent également dans les romans où le voyage et le parcours construisent les images de l'itinéraire psychologique, central dans l'œuvre d'Aiken⁷. La musique occupe un rôle essentiel dans le parcours intérieur des protagonistes, à la fois en tant que structure et symbole.

L'examen des préfaces, écrites initialement pour les poèmes narratifs, révèle les traits principaux de la technique à la fois contrapuntique et symphonique qui transparaît également dans les romans d'Aiken que nous analyserons par la suite. La notion de détournement et la nécessité de l'abstraction pour l'appréhension de formes musicales en littérature caractérisent l'intermédialité chez Aiken, telle qu'elle construit la quête de soi et la représentation de la conscience.

Dans la préface écrite en 1918 pour *The Charnel Rose*, Aiken utilise le vocable musical qui lui permet de forger une technique qui s'inspire de la musique, mais qui reste teintée de métaphoricité. D'abord, Aiken interroge l'expressivité musicale. Si la musique est en peine d'exprimer quoi que ce soit, si elle a besoin d'un programme pour signifier un contenu extramusical, Aiken

¹ Conrad Aiken, *The Charnel Rose*, in *Collected Poems*, New York : Oxford University Press, 1970, p.26-54.

² Conrad Aiken, *The Jig of Forslin*, *id.*, p.54-115.

³ Conrad Aiken, *The House of Dust*, *id.*, p.115-195.

⁴ Conrad Aiken, *Senlin: A Biography*, *id.*, p.195-222.

⁵ Conrad Aiken, *The Pilgrimage of Festus*, *id.*, p.222-276.

⁶ Conrad Aiken, *Changing Mind*, *id.*, p.276-288.

⁷ La symbolique du parcours spatio-temporel constitue un point commun entre l'œuvre de Conrad Aiken et celle de Gabriel Josipovici. Nous examinerons les implications du motif de l'itinéraire en ce qui concerne l'idée du temps au chapitre II.

semble convoiter cette apparente imperfection et tenter de rapprocher la signifiante littéraire de cette condition musicale :

Like program music, it is helped by a program: though concrete in its imagery, it avoids sharp statement of ideas; implying the theme, rather than stating it. This theme might be called nympholepsy – nympholepsy in a broad sense as that impulse which sends man from one dream, or ideal, to another, always disillusioned, always creating for adoration some new and subtler fiction.¹

Même pourvue d'un programme, la musique ne peut amorcer qu'une suggestion imprécise, et c'est cet état d'expression indirecte et dépendant davantage de la connotation que de la dénotation qu'Aiken vise à reprendre à la musique. C'est donc l'évocation² qui est au fondement du projet musico-littéraire d'Aiken.

La technique de la suggestion rappelle celle des poètes symbolistes pour qui l'évocation³ et la musique étaient au centre de la création. Si l'évocation peut être considérée comme un mode de fonctionnement musical (la musique à programme, qui fleurit au XIX^e siècle, ne peut qu'évoquer et jamais représenter), l'idée du thème dont parle Aiken s'apparente davantage à la nature du thème littéraire, plutôt qu'à celle du thème musical. Si, comme le dit Françoise Escal⁴, le thème littéraire diffère du thème musical en tant qu'il est unité de sens, le thème d'Aiken est bien du côté de la littérature. Un autre critère de distinction qu'applique Escal est fondé sur la différence entre le général et le spécifique. Le thème littéraire, en tant qu'unité de sens, obéit à la loi de la transversalité : un thème peut être commun à tout un pan de littérature alors que le thème musical

¹ Conrad Aiken, « *The Charnel Rose* : Preface », in Conrad Aiken, *Collected Poems*, op.cit., p.865.

² C'est aussi l'idée de l'évocation qui nécessite un degré d'abstraction élevé. Cette nécessité, nous le verrons, sous-tend grand nombre de liens musico-littéraires. En comparant le musical et le poétique dans sa théorie de l'évocation, In-Ryeong Choi-Diel, définit ce processus justement en termes de contenus généraux : « L'évocation est une relation entre la forme globale d'un objet (un poème ou un morceau de musique) et le ou les prototypes qu'il représente. En d'autres termes, un poème ou un morceau de musique met en œuvre une relation évocatrice entre sa forme globale et le ou les stéréotypes (ou prototypes au sens général) qu'il représente. [...] Le poème comme la musique renvoient, par le biais du processus d'évocation, à des représentations générales ou prototypiques, enracinées dans le savoir partagé et connu de tous à l'intérieur d'une culture donnée. » In-Ryeong Choi-Diel, *Évocation et cognition. Reflets dans l'eau*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2001. p.101-102.

³ Cf. Stéphane Mallarmé, « Sur l'évolution littéraire », in *Œuvres Complètes, II. Entretien*, Paris : Gallimard, 2003, p.700 : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements ».

⁴ Cf. Françoise Escal, « Le thème en musique classique », in *Communications* 47, « Variations sur le thème », Paris : Seuil, 1988, p.93-117.

est unique, spécifique et attribuable à un seul auteur¹. Dans ce sens, le thème relève chez Aiken du générique et du transversal, se rapprochant du littéraire.

Cette généralité du thème apparaît d'autant plus lorsque l'écrivain souligne l'impossibilité d'épuiser sa signification et son ampleur :

To exhaust such a theme would of course be impossible. One can only single out certain aspects of it, indicate with a gesture. In the present instance it has been my intention to merely use this idea as a theme upon which one might build wilfully a kind of absolute music. [...] Thus, beginning with the lowest order of love, the merely carnal, the theme leads irregularly, with returns and anticipations as in music, through various phases of romantic or idealistic love, to several variants of erotic mysticism; finally ending in mysticism apparently pure.²

L'idée de la suggestivité dans le traitement des thèmes est ici plus précise : il semblerait que ne faire ressortir qu'un seul aspect d'une entité thématique, c'est faire usage de l'impuissance du langage musical à représenter pleinement et directement. L'évocation, telle qu'elle apparaît dans la musique à programme, ne peut se faire que par un processus parcellaire ou substitutif qui est à la base de la synecdoque, par exemple. Une partie traduit alors un tout, et ce processus est revendiqué par Aiken. Un fragment peut amener à l'évocation d'un tout. La contiguïté, qu'elle soit synecdochique ou symbolique, mène à un traitement des thèmes qui déjoue la simple linéarité dans les poèmes narratifs et dans les romans d'Aiken.

Ce qu'Aiken reprend à la musique, c'est sa dynamique expressive intersémiotique. En visant à représenter ou à raconter une histoire, la musique à programme aspire elle-même au littéraire. C'est donc à la fois par un détour³ et par un détournement⁴, comme s'il s'agissait de reprendre le littéraire au musical, qu'Aiken bâtit sa technique à la fois contrapuntique et symphonique.

À son tour, l'idée du symphonique relèverait plutôt du processus variationnel général. L'analogie avec la musique ne s'effectue qu'à l'aide d'une seule dimension de ce que pourrait constituer la forme symphonique :

"The Charnel Rose" is called a symphony, and in some ways the analogy to a musical symphony is close. Symbols recur throughout like themes, sometimes unchanged, sometimes modified, but always referring to a definite idea.⁵

¹ D'où la publication, au XVIII^e siècle, des ouvrages proposant uniquement des *incipits* d'œuvres, appelés « catalogues thématiques ». Cf. Françoise Escal, *id.*, p.100.

² Conrad Aiken, « *The Charnel Rose* : Preface », *op. cit.*, p.865.

³ En tant que signification indirecte.

⁴ Au sens d'une déviation.

⁵ *Ibid.*

C'est le traitement thématique qui est privilégié et qui rappelle, grâce à la notion d'idée récurrente, des œuvres comme la *Symphonie fantastique* de Berlioz, où la femme, symbolisée par un thème – l'« idée fixe » – ressurgit tout au long de l'œuvre. Ce traitement thématique s'apparente au principe fondamental de la musique qu'est la variation. Autrement dit, bien qu'Aiken affirme emprunter une technique musicale, cette dernière est conçue à un degré d'abstraction tel qu'il paraît possible de ramener sa technique symphonique à un phénomène musical plus général, voire complètement différent. L'auteur ne fait aucune mention de l'organisation des parties dans une symphonie, de la forme de la sonate sur laquelle la symphonie classique se construit ou du contraste entre les sections lentes et rapides.

Ce qui ressort d'ores et déjà de ce rapprochement entre la musique et la littérature, c'est que les symboles sont promus au rang de thèmes, ce qui présuppose une dynamique métamorphique et organique. Ce qui retient l'attention d'Aiken dans la musique, c'est surtout le parcours temporel du matériau. La mutabilité d'une entité dans le temps, en l'occurrence celle d'un *thème-symbole*, caractérisera l'emprunt musical chez Aiken, bien qu'il ne soit jamais assimilable au développement d'un thème musical. Le parangon musical est en quelque sorte détourné ou adapté à la technique littéraire, nécessitant une appréhension globale qui tienne compte de transformations intersémiotiques.

La temporalité qui se construit ainsi sur les résidus d'une forme musicale crée une progression spécifique qui n'est pas celle de la continuité ou de la linéarité. D'une part, le retour constant d'une idée fixe mine la téléologie aussi bien dans les poèmes narratifs que dans les romans. D'autre part, les symboles qui réapparaissent constamment créent des schèmes qui deviennent applicables à diverses entités et paraissent interchangeable, dans la mesure où il se produit une *contamination* entre différents symboles convergeant vers une même idée, formant une organisation structurante pour l'œuvre entière. Ainsi différents symboles contribueront à la construction d'une circularité, par exemple.

Par conséquent, la musique devient surtout le modèle d'un mouvement spécifique. Le flux des symboles est aussi celui par lequel Aiken choisit de représenter la vie de la conscience (« the image-stream in the mind which we call

consciousness »¹). Le temps musical semblerait, par son devenir ininterrompu (« always creating for adoration some new and subtler fiction »²) ou par la technique variationnelle du perpétuel changement, mieux coïncider avec la représentation de l'activité de la conscience.

Cette préface à *The Charnel Rose* annonce d'ores et déjà la spécificité de l'utilisation de la musique dans l'œuvre d'Aiken. La fascination pour la technique musicale ne conduit pas forcément à la transposition systématique d'une forme précise. Au contraire, ne sont retenus que quelques traits isolés, liés à la temporalité musicale. La technique littéraire acquiert bel et bien une dimension nouvelle, un caractère *musical*, sans jamais pour autant devenir littéralement une forme symphonique.

Dans la préface de *The Jig of Forslin*, la nécessité d'explication paratextuelle rappelle la problématique de l'exégèse auctoriale préétablie. Aiken laisse entendre que l'échec de la réception de son œuvre est lié à cette exigence d'un programme (« It has often been said that a book which needs an explanatory preface is a book which has not entirely succeeded »³), qui expliquerait ses techniques novatrices :

These complications arise from the fact that "The Jig of Forslin" is somewhat new both in method and in structure. It does not conveniently fit in any category, and is therefore liable, like all such works, to be condemned for not being something it was never intended to be. [...] For my intention has been to employ all methods, attitudes, slants, each in its proper place, as a necessary and vital part of any such study as this. Consequently, it is possible to pick out portions of this poem to exemplify almost any poetic method or tone. This eclectism, or passage from one part to another of the poetic gamut, has not been random or for the sake of a mere tour de force: it has been guided entirely by the central theme.⁴

La technique musicale de la transformation organique se précise davantage ici. Là où *The Charnel Rose* renvoyait à la construction musicale des thèmes comme à un processus de mutation dans le temps, *The Jig of Forslin* accentue cette technique, en recourant au littéraire, pour renforcer le phénomène de la variation. Ainsi, l'idée de la diversité de techniques poétiques que la préface revendique se rapproche de celle d'une stylisation diversifiée⁵.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Conrad Aiken, « *The Jig of Forslin : Preface* », in *Collected Poems, op. cit.*, p.866.

⁴ *Ibid.*

⁵ Nous développerons la question de la variation et les notions de transgénéricité et de transtylisation au chapitre IV.

La juxtaposition et l'enchaînement de différents styles ou méthodes rapprochent la technique d'Aiken des phénomènes variationnels. La construction du thème (« This theme is the process of vicarious wish fulfilment by which civilized man enriches his circumscribed life and obtains emotional balance »¹) et l'amorce d'une technique de variation par l'entremise d'une diversité rythmique et de contrastes fortement marqués sont au service du déroulement temporel spécifique :

Cacophonies and irregularities have often been deliberately employed as contrast. Free rhythms, and rhymeless verse, have been used, also, to introduce variety of movement. Mood and movement, in general, have been permitted to fluctuate together.²

Encore une fois, la technique musicale est au service de la construction temporelle de l'œuvre. Se fait jour un rapprochement entre la temporalité musicale et la temporalité de la conscience :

It is an exploration of his emotional and mental hinterland, his fairyland of impossible illusions [...]. As far as possible, the attempt has been made to relate these typical dreams, or vicarious adventures, not discretely, but in flux.³

L'œuvre vise à représenter le flux de la conscience dont la musique semble constituer un parfait parangon. La diversité liée à la variation tient également de la volonté de représenter non pas une expérience unique, mais celle de l'homme en général (« Forslin is not a man, but man »⁴).

C'est également au regard de cette visée d'universalité que la préface se réfère à la forme symphonique. Aiken mentionne à la fois la technique contrapuntique⁵ et la forme symphonique qui n'est plus qu'un écho de son équivalent musical (« roughly in symphonic form »⁶). L'ampleur de l'objectif universel de l'œuvre évoque la grandeur de la forme symphonique, le poème se construisant en cinq mouvements.

La forme symphonique est mentionnée également dans la préface de *The House of Dust* (« a symphonic poem about the city »). La forme musicale est toujours appréhendée de façon très abstraite, tout comme le thème du poème : un ancrage urbain dépourvu de toute localisation temporelle (« ancient or modern, it

¹ Conrad Aiken, « *The Jig of Forslin* : Preface », *op. cit.*, p. 866.

² *Id.*, p.867.

³ *Id.*, p.866.

⁴ *Id.*, p.867.

⁵ Conçue surtout en fonction de la notion de simultanéité harmonique.

⁶ Conrad Aiken, « *The Jig of Forslin* : Preface », *op. cit.*, p. 867.

makes no difference »¹). En outre, l'oscillation entre le spécifique et le générique détermine la construction du poème : « Thus, the poem may be said to move from the general to the particular, and again, on a different level, from the external to the internal »². Encore une fois, on perçoit une volonté d'universalité. L'hétérogénéité et la variation traduisent la nature de la conscience qui n'existe que dans une multiplicité organique :

[...] something of its anonymous and multicellular identity, an identity which seems to be in effect the fusion or coalescing of the innumerable living particles that compose it. These particles, too, at first seem to us to be anonymous and amorphous, – particles and nothing more. But gradually, as we explore and participate further, or empathize more willingly we begin to see that the particles too have identity, or individuality, that in fact they are more and more perceptible as individuals.³

La vie de la ville représente ainsi la structure de la conscience. Le rapprochement symbolique est véhiculé par les notions de multiplicité, de diversité et de simultanéité qui s'opposent toutes à l'individualité. L'image de la forme symphonique et celle de la technique contrapuntique sont porteuses de cette symbolique :

But perhaps it would be as well to point out also that its theme is essentially contrapuntal: for the entire poem is really an elaborate progressive analogy between the city, seen as a multicellular living organism, and the multicellular or multineural nature of human consciousness.⁴

Le temps joue toujours un rôle essentiel, dans la mesure où il transparaît dans la mobilité urbaine et dans le devenir musical en expansion qui symbolisent à leur tour le mouvement de la conscience :

Progressive, because as I say the movement is intermittently but steadily from simple to complex, from physiological to psychological; and, in the end, from the relatively simpler levels of consciousness to those in which it attempts to see and understand the world, or macrocosm, on the one hand, and the consciousness, or microcosm, that *sees* the world, on the other.⁵

La dimension temporelle qui est systématiquement soulignée par les symboles tient de la théorie *évolutionniste* de la conscience qu'adopte Aiken et à laquelle la préface fait allusion : « the evolution of man's consciousness, ever widening and deepening and subtilizing his awareness »⁶.

¹ Conrad Aiken, « *The House of Dust : Preface* », in *Collected Poems*, *op. cit.*, p.868.

² *Id.*, p.869.

³ *Id.*, p.869.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

La temporalité du poème narratif s'écarte de la linéarité ou de la progression téléologique. C'est un temps du multiple, de la superposition, de l'extension, de la variation et de la répétition. Le seul accroissement orienté vers un but est celui de l'évolution idéalisée de la conscience.

Senlin, qui s'inscrit dans la continuité du projet visant à explorer le problème de la conscience et de l'identité (« *who and what am I, how is it that I am I ?* »¹), appartient à la même conception technique que *The Charnel Rose*. Il s'agit de créer une musique « absolue ». La multiplicité et la réduplication prennent la forme de séries associées à un individu (« for Senlin discovers not only that he is a whole gallery of people or personalities, rather than one, but also that this discovery is as incommunicable as it is elusive »²). L'exploration de la conscience devient de plus en plus une quête de « soi ».

Dans *The Pilgrimage of Festus*, cette quête de l'identité se transforme en pèlerinage imaginaire à la recherche du savoir (« It is a cerebral adventure, of which the motive is a desire for knowledge »³). Elle est liée à un processus organique d'accroissement dans le temps que symbolise la graine plantée par le protagoniste, Festus (« he will plant beans, and grow with them out of darkness »⁴). Dans ce poème, l'abolition de la téléologie est symbolisée par la quête du savoir et par l'inaboutissement du pèlerinage (« the conclusion that knowledge is inconclusive »⁵). Le nouveau formalisme temporel acquiert alors une valeur épistémologique⁶.

À son tour, *Changing Mind* continue l'exploration de la conscience. Le sens de la quête se cristallise davantage, passant du général au particulier. Le « je » est restreint à une instance spécifique (« For this might be called the specific "I" »⁷) et l'étendue temporelle est restreinte (« at a specific moment in its experience, in a specific predicament »⁸).

¹ Conrad Aiken, « *Senlin : A Biography*. Preface », in *Collected Poems*, *op. cit.*, p.870.

² *Ibid.*

³ Conrad Aiken, « *The Pilgrimage of Festus* : Preface », in *Collected Poems*, *op. cit.*, p.871.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Id.*, p.872.

⁶ La construction temporelle devient symbolique d'une instabilité liée au savoir, qu'il s'agisse de la multiplicité, de l'abandon de la finalité ou de l'indécidabilité. C'est en ce sens que la forme musicale véhicule une dynamique temporelle qui participe au questionnement épistémologique chez Aiken, mais également, chez Burgess ou chez Josipovici.

⁷ Conrad Aiken, « *Changing Mind* : Preface », in *Collected Poems*, *op. cit.*, p.872.

⁸ *Ibid.*

À cette étape, la conscience est dépeinte dans un processus de désagrégation : le « je » se dissout en multiples composantes (« in the process of seeing himself resolved into his constituent particles »¹) et il est présenté comme un chaînon de l'évolution de la conscience (« evolving consciousness of man »²). Cette idée de l'évolution de la conscience constitue une notion essentielle chez Aiken : elle implique que la temporalité est à la fois fragmentaire et organique (« the apparent disintegration of the soul, or ego, with which modern psychology has confronted us »³). À ce niveau, la musique joue également un rôle important, dans la mesure où elle fournit un modèle de multiplicité à laquelle la fragmentation est intrinsèquement liée. L'œuvre d'Aiken épousera donc à la fois le modèle psychanalytique et la forme musicale en tant qu'images de la désagrégation ou de la multiplication de la conscience comme étapes de son évolution.

C'est dans la préface de « *The Divine Pilgrim: "Counterpoint and Implication"* » que l'implication temporelle de la forme musicale en littérature apparaît clairement. Cette préface, qui porte sur tous les poèmes laissant entrevoir des éléments de la technique romanesque d'Aiken, traite de la technique de la forme musicale en termes d'évolution progressive :

It was to make more possible this delicious [...] ranging of the gamut that I evolved the symphonic form used in *The Jig of Forslin*, *The Charnel Rose*, and *Senlin*. I will not pretend that this was at the outset entirely conscious or clear. Theory always comes second in these cases. It was partly a natural enough ambition for more room, partly the working of some complex which has always given me a strong bias towards an architectural structure in poetry analogous to that of music. In the three parts of *Earth Triumphant*, anyone who cares to wade through fifteen hundred more or less impeccable octosyllabic couplets will find already a grouping towards symphonic arrangement, though it is exceedingly rudimentary. In *Disenchantment*, which was given the subtitle *A Tone Poem*, the idea of variation of form was developed, though not far. In *The Charnel Rose* it was first consciously elaborated, though with errors in proportion. And finally in *Forslin* and *Senlin* it achieved something like a logical outcome.⁴

Un degré d'échec de la musicalisation est ainsi envisagé tandis que l'abstraction et la généralisation du modèle musical sont clairement énoncées. La technique musicale n'est pas suivie à la lettre, mais elle aspire à un effet global qui s'apparenterait à la musique :

What I had from the outset been somewhat doubtfully hankering for was some way of getting contrapuntal effects in poetry – the effects of contrasting and conflicting tones and

¹ *Id.*, p.872.

² *Id.*, p.873.

³ *Id.*, p.872.

⁴ *Id.*, p.874.

themes, a kind of underlying simultaneity in dissimilarity. It seemed to me that by using a large medium, dividing it into several main parts, and subdividing these parts into short movements in various veins and forms, this was rendered possible.¹

Là aussi, l'œuvre se donne pour objectif l'évocation, proche de la connotation qui, contrairement à la dénotation, charrie un réseau d'associations subjectives et non permanentes :

Some think that it should be accomplished by methods mainly denotative – or realistic: they argue that the best way to imply is (in the correct degree) to state. Others believe the method should be mainly connotative: they argue that the best way to state is (in the correct degree) to imply. Both elements, of course, enter into every work of art, and the only real difference at the bottom is quantitative.²

L'effet dont parle Aiken est intrinsèquement lié au conditionnement de la temporalité du texte³. C'est la possibilité d'introduire le contraste par division en phases distinctes qu'Aiken revendique pour son œuvre. La technique du contrepoint est là pour renforcer ce contraste, en rendant possible la superposition d'éléments disparates. Les deux techniques sont complémentaires. L'une (le contrepoint) régit la simultanéité, l'autre (la divisibilité) conditionne le déroulement dans le temps :

Granted that one has chosen a theme [...] which will permit rapid changes of tone, which will not insist on a tone too static, it will be seen that there is no limit to the variety of effects obtainable: for not only can one use all the simple poetic tones (let us for convenience represent any five such simple poetic tones, each composing one separate movement to be used in a symphony, as *a, b, c, d, e*); but since one is using them as parts of a larger design, one can also obtain novel effects by placing them in juxtaposition as consecutive movements: such as *ab, ac, cae*. For *a*, it is clear, if it is preceded by *c* and followed by *e*, is not quite the same as *a* standing alone. Something has happened to it. A peculiar has been cast across it, which throws certain parts of it into stronger relief than others; and *a* itself reacts on *c* (retrospectively) and, a moment later, on *e*.⁴

C'est donc le positionnement dans le temps de chaque élément microscopique qui joue un rôle crucial dans la construction de l'œuvre. Aiken poursuit l'analogie, en affirmant qu'un même processus a lieu à une échelle macroscopique, dans la division et le positionnement des parties.

Ainsi, ce que le littéraire emprunte à la musique, c'est à un niveau extrêmement abstrait (niveau qui requiert très peu de savoir musical technique), une certaine façon de fractionner le matériau et d'arranger les éléments les uns

¹ *Id.*, p.875.

² Conrad Aiken, « *The Divine Pilgrim* : Appendix. "Counterpoint and Implication" », in *Collected Poems*, *op. cit.*, p.874.

³ La notion de système de division, par exemple, apparaît au premier plan : nous aborderons cette question au chapitre V.

⁴ Conrad Aiken, « *The Divine Pilgrim* : Appendix. "Counterpoint and Implication" », *op. cit.*, p.875.

avec les autres afin d'obtenir un effet musical lié au contraste et à l'enchaînement spécifique des parties. Il s'agit donc de s'intéresser à un effet global du déroulement temporel de la musique et d'essayer de le reproduire dans l'œuvre littéraire.

Force est de constater que, tout comme dans le cas de la notion de thème, l'idée de la tonalité chez Aiken n'a que très peu à voir avec la musique. Dans le vocabulaire d'Aiken, « ton » renvoie plutôt à une unité émotionnelle et ne concerne pas directement la tonalité musicale en tant qu'organisation hiérarchique des hauteurs. Même si l'écrivain suggère l'idée de la hiérarchie qui définit la tonalité en musique (« For such symphonic effects one employs what one might term motion-mass with just as deliberate a regard for its position in the tonal design as one would employ a variation of form »¹), la tonalité demeure métaphore de l'unité émotionnelle en tant que paramètre compositionnel (« with the same cool detachment with which a composer employs notes or chords »²). Cette métaphoricité musico-littéraire offre derechef matière à évocation et à suggestivité :

Not content to present emotions or things or sensations for their own sakes – as is the case with most poetry – this method takes only the most delicately evocative aspects of them, makes of them a keyboard, and plays upon them a music of which the chief characteristic is elusiveness, its fleetingness, and its richness in the shimmering overtones of hint and suggestion. Such a poetry, in other words, will not so much present an idea as use its resonance. It is apotheosis of the poetic method which we have called implication.³

Si un caractère musical est retenu, il est difficile d'en dégager une quelconque analogie précise entre le littéraire et les techniques contrapuntique ou symphonique.

L'examen des préfaces écrites pour les *poèmes symphoniques* d'Aiken nous offre un aperçu de la problématique liée à l'écrit auctorial en tant qu'amorce et exégèse préétablie de la musicalisation, tout en dévoilant quelques points saillants de la technique aikenienne.

D'une part, l'imprécision de la méthode musicale employée dans la littérature qui émerge fait que le texte ne paraît qu'évoquer, à un très haut degré de généralisation, une certaine condition de la musique. Cette condition intrinsèque, c'est celle de l'expression par déplacement. Selon Vladimir

¹ *Id.*, p.876.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Jankélévitch, la musique n'exprime rien et quand elle exprime, il s'agit d'une « expression inexpressive ». Le philosophe distingue plusieurs modes de cette *inexpression*, un gradient qui, en passant par « autre chose », « moins », « en gros », va de « rien du tout » à « après coup »¹. On voit que dans les catégories de Jankélévitch, il ne s'agit jamais d'exprimer quoi que ce soit de manière directe, explicite et totale. Au contraire, il en va toujours de l'indirect, de l'implicite ou du partiel. C'est cette condition de l'*inexpression* musicale qu'Aiken semble convoiter. Le « raconter en gros » de Jankélévitch rappelle fortement l'« implication » d'Aiken (« overtones of hint and suggestion »). C'est le détour de l'expression qui est privilégié et qui mène à l'idée du détournement de la forme musicale dans le littéraire.

D'autre part, les techniques musicales perdent leur spécificité dans la conception de la méthode musicale chez Aiken pour devenir techniques littéraires. Une forme symphonique, transposée dans le littéraire, peut avoir davantage à voir avec la variation ou la polyphonie au sens large, avec une technique compositionnelle, plutôt qu'avec une forme. La modification fait que le musical dans le littéraire dévie partiellement de l'idée d'origine². L'idée du détournement est donc centrale, parce qu'elle rend compte de la transformation des formes musicales, mais aussi parce qu'elle implique une certaine métamorphose du matériau littéraire qui véhicule le musical.

Par ailleurs, ce que démontrent ces préfaces, c'est la préoccupation d'Aiken pour la question du temps. La technique musicale permet de construire de nouvelles dynamiques temporelles de l'œuvre. Si le poème narratif raconte une histoire, elle n'est plus orientée vers une finalité et, grâce à un certain degré de non-linéarité, elle rompt avec les modes traditionnels de l'histoire. La musique paraît essentielle à cet égard, car elle fournit un modèle non seulement pour la dimension irrationnelle de l'activité de la conscience, mais aussi pour une représentation moderne du temps qui en découle.

¹ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Paris : Seuil, 1983, p.57.

² Le contrepoint, puisqu'il ne peut pas réellement avoir de simultanéité dans le littéraire, peut donner l'impression d'une rhapsodie – où des chants sont cousus les uns aux autres – plutôt que celle d'une fugue, par exemple. Il se produit un effet de déviation au sens de transformation détournée que l'on peut concevoir comme le passage d'une dimension à une autre, comme si, pour les intégrer dans un texte littéraire, il s'agissait de déplier les strates polyphoniques.

On pourrait sur cette base examiner tous les poèmes d'Aiken plus en détail. La technique symphonique et contrapuntique apparaît toujours en parallèle de l'image musicale. Il y a, en effet, un grand nombre d'images qui constituent des formes microscopiques telles que le halo, le rayonnement, le passage, le réseau ou le cycle. Mais ces mêmes éléments, qu'Aiken théorise dans ses préfaces aux poèmes, transparaissent dans son œuvre de fiction.

Enfin, l'écrit, en quelque sorte « manifestaire », pose le problème de l'autorité auctoriale dans l'interprétation des textes. Le commentaire contextuel constitue de loin la source la plus riche d'éléments critiques en lien avec le rapprochement musico-littéraire. Au premier abord, ces sources sont souvent le seul moyen d'établir le lien entre la musique et la littérature : les romans de Josipovici, par exemple, ne parlent de la musique que très rarement ; les paratextes sont, eux aussi, rarement musicalisés. Seul l'article publié par l'auteur, « Music and Literary Form »¹, dévoile de multiples passerelles musico-littéraires. De la même façon, sans le texte « Bonaparte in E Flat », publié par Burgess dans *This Man and Music*², l'interprétation de *Napoleon Symphony*³ aurait été beaucoup moins évidente. Le paradoxe auctorial auquel Wolf est confronté semble être difficile à déjouer, dans la mesure où les textes musicalisés possèdent un apport herméneutique, en quelque sorte, préétabli, spécificité qui, à différents degrés, caractérise les œuvres d'Aiken, de Burgess et de Josipovici⁴.

¹ Gabriel Josipovici, « Music and Literary Form », *Contemporary Music Review*, 1989, vol.V, p.65-75.

² Anthony Burgess, « Bonaparte in E Flat », in *This Man and Music*, New York : Applause, 2001, p.180-192.

³ Anthony Burgess, *Napoleon Symphony*, New York : Bantam Books, 1975.

⁴ Sans qu'il s'agisse de centrer l'examen des textes musicalisés sur l'intention auctoriale, la critique musico-littéraire est forcément confrontée ici à une sorte de « pré-interprétation » qu'il est difficile d'écarter.

1.2 LA MELOPHRISIS OU L'HISTOIRE D'UNE MÉTAPHORE

1.2.1 Fonctions de la musique

Outre la notion de musicalisation, une autre façon d'envisager la présence musicale en littérature consiste à considérer son rôle spécifique au sein d'un texte. À ce titre, une intéressante contribution a été proposée par Rodney S. Edgecombe¹ qui distingue cinq modalités de présence musicale dans les textes qu'il appelle *melophraseis*. Premièrement, il s'agit d'une présence musicale spéculative (*platonian meditation*), fondée sur l'ancienne théorie de l'« harmonie des sphères » et traitant d'une musique inaudible². Deuxièmement, à la spéculation s'oppose la présence musicale concrète et tangible qu'Edgecombe appelle *contrafactum*, consistant en la reprise prosodique d'une composition précise³. Troisièmement, la musique devient commentaire lorsque le texte construit la glose d'une œuvre musicale (*hermeneutic melophrasis*)⁴. Le quatrième cas de figure s'apparente à l'*ekphrasis* en ce qu'il s'agit de représentations d'images provoquées par l'écoute de la musique. On a donc affaire à un type descriptif, *programmatic melophrasis*, qui rend compte, pour Edgecombe, de l'état psychologique du sujet percevant. Le cinquième type,

¹ Rodney Stenning Edgecombe, « Melophrasis: Defining a Distinctive Genre of Literature/Music Dialogue », *Mosaic*, 1993, vol.26, n°4, p.1-20.

² D'origine pythagoricienne, la théorie de l'« harmonie des sphères » repose sur la correspondance de proportions entre les intervalles musicaux et les distances entre les planètes. Au VI^e siècle, dans son traité de la musique *De Institutione Musica*, Boèce divise la musique en trois catégories : *musica mundana* (qui reflète l'harmonie universelle), *musica humana* (qui concerne le corps et l'âme humains) et *musica instrumentalis* (celle que l'on joue). Seule la dernière est une musique audible. Voir Boèce, *Traité de la musique* (Turnhout : Brepols, 2004). L'image de l'harmonie et les rapports de proportions entre le cosmique, l'humain et le musical qu'elle sous-tend sont fréquemment utilisés comme source de métaphores poétiques.

³ Edgecombe emprunte le mot *contrafactum* à la pratique médiévale qui consistait à substituer un texte sacré à un texte profane ou *vice versa*, sans changer de musique. On a donc affaire à une reprise qui détourne ou subvertit une œuvre. En ce qui concerne la catégorie proposée par Edgecombe, il s'agit surtout de structures rythmiques qui travaillent les textes en creux, comme un soubassement cryptique. Si ce type de reprise renforce l'idée du codage, il constitue aussi, pour Edgecombe, le pendant du *technopaegnion* ou du calligramme. Il s'agirait donc soit d'un conflit de sens, soit d'un rapport de *sur-signification*. Nous verrons que la reprise rythmique exacte constitue un paramètre important de la transposition intersémiotique chez Burgess.

⁴ Ce type de *melophrasis* apparaît dans « Absence and Echo » de Josipovici que nous examinerons par la suite. Cf. Gabriel Josipovici, « Absence and Echo », in *In the Fertile Land*, Manchester : Carcanet, 1987, p.35-39.

characterizing melophrasis, participe à la construction du personnage et constitue une caractérisation indirecte. C'est par le biais de la musique que certains traits du personnage se trouvent soulignés. Le dernier type de présence musicale en littérature, *structural melophrasis*, rejoint la théorie de la musicalisation, dans la mesure où il s'agit de façonner les textes à la manière de certaines techniques musicales.

Ce système de classification a pour avantage de souligner les différents rôles que joue la musique en littérature¹. On remarque aussi l'importance historique de certains types de présence musico-littéraire. La représentation de la musique à la Renaissance était forcément intrinsèquement liée à certaines théories musicales telle que l'« harmonie des sphères » qui cède place progressivement à d'autres conceptions de la musique, comme le démontre Gretchen L. Finney². Le type de présence musicale en littérature, telle que *platonian meditation*, a évolué parallèlement à la métaphoricité musicale. Néanmoins, Aiken recourt toujours à l'image de la musique muette comme source d'harmonie universelle et système de proportions.

À partir des distinctions d'Edgecombe, on peut proposer une classification des multiples fonctions de la présence musicale en littérature. Sans prétendre à une quelconque exhaustivité, nous souhaitons élargir les catégories d'Edgecombe à quelques dynamiques fonctionnelles qui peuvent regrouper plusieurs types de relations musico-littéraires.

Le premier type fonctionnel que nous souhaitons souligner concerne la trame romanesque et l'agencement de ses éléments constitutifs. Il peut s'agir d'une dynamique musicale qui régit l'intensité dramatique et apparaît aux moments stratégiques d'un roman. Tel est le cas dans *Point Counter Point*

¹ Par rapport au système de Steven P. Scher ou de Werner Wolf, celui d'Edgecombe est pourtant moins applicable à la fiction contemporaine : le *contrafactum* est, en vérité, assez rare. Par ailleurs, le type *platonian meditation* va souvent de pair avec *programmatic melophrasis*.

² « [...] as the conception of universal harmony gave way to that of music as acoustically measured wave lengths, the whole microcosmic-macrocosmic system of harmony broke down. [...] Rationalism in its various manifestations, science with its empirical method, aesthetics, all undermined the Pythagorean philosophy. [...] The soul no longer played upon the body's instruments, nor did the universe operate because God continually filled it with His breath. In the years after 1650, the musical imagery familiar to the Elizabethans all but disappeared. It may be found occasionally in poetry, more as trope than as truth, in the late poems of Marvell and Cowley or in the poetry of Thomas Traherne. » Gretchen L. Finney, *Musical Backgrounds for English Literature: 1580-1650*, Westport : Greenwood Press, 1976, p.18.

d'Aldous Huxley¹, où la musique occupe une place privilégiée au début et à la fin de l'œuvre. Souvent, on a affaire à la représentation des concerts, des scènes d'écoute ou d'opéra. Mais, le musical peut être un facteur déterminant de toute l'intrigue. Elle peut constituer l'amorce de la trame, comme dans la nouvelle « Janko Muzykant » de Henryk Sienkiewicz². Un exemple intéressant nous est fourni par le rôle que joue la musique dans le genre gothique ou fantastique. La construction du mystère est inextricablement liée au musical et au sonore dans *The Mysteries of Udolpho* d'Ann Radcliffe³. Une autre utilisation systématique de la musique comme vecteur de la trame apparaît dans les romans d'apprentissage ou dans les récits qui mettent en scène un parcours initiatique. À ce titre, la musique accompagne le développement du protagoniste, comme dans *The Song of the Lark* de Willa Cather⁴ ou dans *The Heart is a Lonely Hunter* de Carson McCullers⁵. De ce point de vue, le rôle de la musique dans le récit d'initiation se construit souvent autour d'un personnage musicien⁶.

Intimement liée à la fonction de la musique dans l'intrigue est sa participation dans les mises en scène spécifiques. Dans « The Fall of the House of Usher » d'Edgar Alan Poe⁷, le mystère et le suspense s'articulent autour de la musique. Mais, c'est dans la scène où le narrateur lit un récit dans lequel il est question de sons étranges que ce rôle *scénique* du musical apparaît pleinement : au sonore qui est lu répondent, en effet, des sons bizarres dans l'univers qui entoure les personnages. S'élabore ainsi un va-et-vient entre la lecture et l'audition qui est porteur de suspense. La construction scénique par l'entremise du

¹ Aldous Huxley, *Point Counter Point*, Londres : Dalkey Archive Press, 2001.

² Henryk Sienkiewicz, « Janko Muzykant », Kraków : Greg, 2000.

³ Nous reviendrons au chapitre III sur le rôle que joue le musical dans la construction de l'ancrage sonore du *point de vue* dans ce roman.

⁴ Dans ce roman, on peut distinguer plusieurs types de fonctions de la musique. Les deux dynamiques les plus notables sont, d'une part, la valeur fabulaire de la musique qui construit le développement de la protagoniste, Thea Kronborg, qui passe de pianiste à cantatrice, et, d'autre part, la valeur sociale de la musique qui se réfère à l'opposition entre musique populaire et musique savante. Voir Willa Cather, *The Song of the Lark*, Mineola : Dover Publications, 2004.

⁵ Dans ce récit de passion musicale, le sonore accompagne surtout le processus d'intériorisation et d'indépendance progressive de la protagoniste, Mick Kelly. Une dynamique remarquable s'élabore dans la dichotomie entre le sonore et la surdité. Voir Carson McCullers, *The Heart is a Lonely Hunter*, Boston : Mariner Books, 2000.

⁶ Voir l'étude du rôle de la musique dans le roman d'apprentissage par Aude Locatelli, « Musique et roman de formation », *Revue de littérature comparée*, 1994, vol.68, n°2, p.169-182.

⁷ Edgar A. Poe, « The Fall of the House of Usher », in *Selected Tales*, Londres : Penguin Books, 1994, p.76-95.

musical est fréquemment utilisée dans le récit fantastique, gothique où encore policier¹.

D'autres fonctions accompagnent celles qui relèvent du conditionnement de l'intrigue. On peut évoquer la fonction de caractérisation ou encore la fonction satirique. Un tel glissement du monde sonore vers le personnage apparaît dans *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde², par exemple, où la nature exotique et hétéroclite de la musique dans le onzième chapitre signe une nouvelle étape de l'aliénation du protagoniste. Dans *The Awakening* de Kate Chopin³, la musique est aussi le moyen d'amorcer la caractérisation indirecte : en écoutant les *Impromptus* de Chopin, l'héroïne, Edna, ne cesse de *voir* des images. La mise en scène de ce cliché de réception musicale n'est pas dépourvue d'une dimension satirique, tout comme la sensibilité exacerbée de Mme Verdurin dans *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust⁴. S'ajoute à cet aspect une exploration de dynamiques temporelles associées au son⁵.

Un autre type de fonction de la musique est lié au potentiel descriptif de celle-ci. Si elle est représentée fréquemment par l'intermédiaire d'une picturalisation ou d'une spatialisation, elle-même est productive d'images et de techniques descriptives. Le plus souvent le musical décrit le sonore : un bruit, la qualité d'une voix, comme dans les œuvres de James Joyce et celles d'Aldous Huxley. Mais tout aussi fréquent est le phénomène de ce que l'on pourrait appeler le *paysage musical*⁶ et qui consiste en ce qu'une réalité non sonore soit rendue

¹ Le meurtre en musique est devenu un *topos*. Outre le phénomène de la simple mise en musique, on peut citer la technique de *littérialisation* qui ressemble à celle utilisée par Poe et où, par l'intermédiaire d'une mise en abyme, on voit se réaliser la fiction lue ou observée. Dans « Swan Song » d'Agatha Christie (Voir Cynthia Manson, Kathleen Halligan (dir.), *Murder to Music*, New York : Berkley Prime Crime, 1998, p.1-16), une telle réactualisation s'opère par la mise en abyme de la *Tosca* de Giacomo Puccini : le meurtre de Scarpia (Bréon) a *vraiment* lieu ; le spectacle est *littérialisé*.

² Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Harmondsworth : Penguin Books, 1969.

³ Kate Chopin, *The Awakening*, in *The Awakening and Selected Stories*, New York : Penguin Books, 2003, p.43-176.

⁴ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, 1954, p.1-427.

⁵ Nous reviendrons sur cet aspect au chapitre III. En ce qui concerne *The Awakening* de Kate Chopin, l'écoute *programmatisée* d'Edna constitue aussi un élément proleptique, présageant, par l'association de l'eau et de la musique, sa mort par noyade.

⁶ Ce phénomène, sur lequel nous reviendrons, constitue en quelque sorte l'antipode de l'*ekphrasis* : ce n'est pas à la description d'une œuvre d'art qu'on a affaire, mais bien à la représentation *en fonction* d'un autre art.

par une description musicale, souvent prédiquée sur la métaphore filée, comme dans *The Aunt's Story* de Patrick White¹.

Bien entendu, toutes ces fonctions en appellent d'autres et se complètent les unes les autres. Les fonctions structurelle, poétique ou prosodique, que l'on peut y adjoindre, relèveront de la transposition de techniques musicales. Cependant, encore une fois, on remarque que la dialectique entre forme et fond ne peut s'appliquer. L'exemple de la métaphore musicale est particulièrement intéressant, parce qu'il offre une problématique multiple : tout en interrogeant la signification et la perception à la frontière des arts, l'image musicale contient en germe la dynamique temporelle formelle qui devient patente dans l'esthétique du Modernisme² ; mais la métaphore musicale est aussi utilisée pour bâtir un système, lequel devient à son tour une forme de structure.

1.2.2 Régimes de l'image musicale

C'est dans l'œuvre de Burgess que la fonction descriptive de la musique est très prégnante, non pas tant comme *paysage musical*, mais comme source d'images. *The Right to an Answer*³ constitue l'un des romans où la métaphore musicale devient un trait d'écriture systématique, si bien qu'il serait difficile de trouver des métaphores ou des comparaisons non musicales. Dès lors, on peut

¹ « Sometimes against the full golden theme of corn and the whiter pizzicato of the telephone wires there was a counter-point of houses. Theodora Goodman sat. The other side of the incessant train she could read the music off. There were the single notes of houses, that gathered into gravely structural phrases. There was a smooth passage of ponds and trees. There was a big bass barn. All the square faces of the wooden houses, as they came, overflowed with solemnity that was a solemnity of living, a passage of days. Where children played with tins, or a girl waited at a window, or calves lolloped in long grass, it was a frill of flutes twisted round a higher theme, to grace, but only grace, the solemnity of living and of days. There were now the two coiled themes. There was the floating corn song, and the deliberate accompaniment of houses, which did not impede, however structural, because it was part of the same integrity of purpose and of being. » Patrick White, *The Aunt's Story*, Harmondsworth : Penguin Books, 1977, p.259.

² Nous envisageons le Modernisme en tant que courant artistique, et plus particulièrement comme le mouvement littéraire, qui s'est développé à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle (1890-1930). Ce contexte est important pour l'analyse de l'œuvre d'Aiken qui semble avoir été davantage impliqué dans l'activité artistique en Europe, ayant passé la majeure partie de sa vie en Angleterre. Certains aspects de la fiction moderniste nous paraissent essentiels à notre propos : l'expérimentation de nouvelles formes ; l'intérêt porté à la question de la conscience et à celle du temps ; l'intermédialité ; l'abandon de la chronologie ; la redéfinition des langages artistiques. Nous pouvons en saisir l'ampleur à la lecture de Malcolm Bradbury et James McFarlane, *Modernism : A Guide to European Literature. 1890-1930*, Londres : Penguin Books, 1991.

³ Anthony Burgess, *The Right to an Answer*, New York : W.W. Norton and Company, 1978.

s'interroger sur la nature de l'image musicale ainsi que sur le rôle global qu'elle joue au sein de la fiction.

L'image musicale se situe à la frontière entre la thématique et la stylistique puisqu'elle évoque le musical tout en constituant un trait d'écriture en soi. Elle ancre bien le littéraire dans le musical. On peut considérer, à l'instar de Wolf, que l'image musicale est un indice de musicalisation. Mais, il est important de remarquer que, loin d'être simplement subordonnée à l'idéal du formalisme, la métaphore est porteuse de multiples implications et elle est aussi productrice de formes.

D'une certaine façon, l'image musicale et l'image filée opèrent de façon similaire, la première étant fréquemment étendue à toute l'œuvre, de sorte qu'elle construit elle-même un réseau d'échos. À lui tout seul, le système de métaphores et de comparaisons devient ainsi construction ou système à répétition. Se crée un soubassement d'échos internes lesquels ne sauraient être aussi soudés les uns aux autres dans le cas d'images à *véhicules* appartenant à des champs lexicaux disparates. On peut considérer que le processus métaphorique s'apparente ainsi en lui-même à la technique du motif, que la répétition contenue dans le réseau d'images est elle-même structurelle et qu'elle apporte une certaine autoréflexivité.

Cette portée multiple de la métaphore musicale et sa systémativité nous permettent d'esquisser une typologie des images dans le roman, typologie qui semble également valable pour d'autres œuvres, et dont les principaux cas de figure ne sont pas étanches et peuvent relever de plusieurs régimes à la fois.

Le premier régime de l'image est le *régime répétitif*, directement lié à l'idée de systémativité. Les *véhicules* des métaphores et des comparaisons proviennent majoritairement du champ lexical musical. Au sein du réseau d'images, certaines obéissent au principe d'interchangeabilité, si bien qu'un *véhicule* devient applicable à plusieurs *ténors*. Ainsi, la même image revient à plusieurs reprises, soit dans la globalité de l'œuvre de Burgess, soit dans un seul et même roman. Cette résurgence des *véhicules* est en outre renforcée par la nature des *ténors* : le plus fréquemment, le domaine sonore ou musical s'applique aussi au domaine sonore ou musical. S'établit alors une apparente redondance. Les images qui suivent, tirées du roman *The Right to an Answer*, sont reliées par un système d'échos :

[...] When he was absent it [fish-smell] was just vulgar – a fart from the lips or an old Roman sign, lingering like a stuck note on an organ. (RTA, 7)

[...] Above the street-lamps the great dying northern winter sky boomed like an organ. (RTA, 48)

[...] The slack 'cello C-string boomed through the suburban night. (RTA, 29)

[...] said Veronica, in a breaking E-string voice. (RTA, 20)

Le système réticulé de renvois concerne une correspondance entre les comparés et les comparants. De surcroît, ce que le régime répétitif présuppose le plus souvent, c'est l'utilisation du cliché. Ce sont, en effet, les lieux communs qui semblent assurer la dynamique d'échos entre les diverses images.

L'utilisation du cliché nous amène à ce second type d'image qu'est le *régime catachrétique* de l'image. Burgess explore fréquemment les images figées ou les lieux communs : « There was a distant cats' concert; with a thrashing screw the half-moon sailed turbulent sea-sky. » (RTA, 28). Encore une fois, le musical décrit le sonore par le recours au lieu commun. Ainsi, l'on peut citer des exemples qui relèvent du fonctionnement de la catachrèse ou du cliché : « His voice suggested damped piano notes – *una corda*, I think the direction is. » (RTA, 37) ; « Obviously my mind had been preparing itself for the entry of Everett, as the orchestra prepares for the entry of the second subject. » (RTA, 49) ; « a symphonic cough of welcome » (RTA, 113). Les images reçues sont, le plus souvent, le moyen de saturer la musicalité du texte, conduisant à une dimension hyperbolique :

The meal was pretentious – a kind of beetroot soup with greasy *croûtons*; pork underdone with loud vulgar cabbage, potato croquettes, tinned peas in tiny jam-tart cases, watery gooseberry sauce; trifle made with a resinous wine, so jammy that all my teeth lit up at once – a ghastly discord on two organ manuals. (RTA, 39)

Ici, le *ténor* étant déjà métaphorique, la catachrèse mène à l'hyperbole, rappelant l'utilisation de la musique dans les descriptions¹.

En découle un troisième type d'image : le *régime hyperbolique*. Dans le passage ci-dessus, le vocable musical va de pair avec le choix d'un lexique spécialisé, qui provient, souvent chez Burgess, d'une langue étrangère et qui s'inscrit dans une dynamique d'énumération et d'hyperbole. L'effet hyperbolique est, en effet, souvent assuré par l'image musicale (« The *stretto* of the Saturday night fugue was coming. The women chattered more, laughed more shamelessly; men talked about the War and what they thought of them Wogs » (RTA, 13)).

¹ Comme dans la construction du *paysage musical* déjà mentionné.

L'énumération participe alors à la construction de la métaphore filée et hyperbolique : « Ted, I noted, was very busy – at the pumps, at the glasses behind, the bottles below, the merrily ringing till, like a percussion-player in some modern work who dashes with confidence from xylophone to glockenspiel to triangle to wind-machine to big drum to tambourine » (RTA, 12). Tantôt l'effet d'exagération provient de la construction de l'image (comparaison double : « He laughed like a distant ship's hooter or an empty beer bottle that is blown like a flute. » (RTA, 48)), tantôt l'effet d'hyperbole est davantage sémantique (« He had read the great Sanskrit manuals, he said, and had conscientiously worked, like five-finger exercises in all the major and minor keys, through the prescribed techniques » (RTA, 81)). Le régime hyperbolique de l'image musicale se fonde ainsi sur le phénomène d'emphase, et on peut lui adjoindre les images visant simplement à mettre en relief une qualité sonore (« The voice was like a slack bass string » (RTA, 20) ; « in a night so coldly tense that one could almost pluck it like a violin string » (RTA, 130)).

Lorsque l'hyperbole est poussée à l'extrême, l'image musicale apparaît parfois incongrue, voire absurde. On a affaire à un *régime amphigourique* de l'image musicale. Ce type d'image découle naturellement du régime hyperbolique sémantique, comme dans l'exemple où la chevelure est comparée à la portée musicale vide : « He was fifty-odd, five hanks of hair like an empty bar of music pasted across his baldness, with army spectacles over very pale eyes, eyes that suggested somehow Georgian lyrics » (RTA, 37). L'amphigouri est ainsi fondé sur l'incongruité du rapprochement (« the sharp smoky city dusk pinging on my skin like a tuning-fork » (RTA, 49)). On a affaire à un phénomène où le *nexus* du lien métaphorique ne semble plus être justifié, comme dans l'image suivante qui, sans atteindre à l'absurde, paraît recourir à l'image musicale sans que ce lien paraisse motivé : « I gravely took out a business card and gave it to her. She grimaced over it, rocking her head sideways as though it was music and she was mockingly trying to show that she couldn't read music » (RTA, 95). Le *nexus* peut aussi sembler incongru, comme dans ce rapprochement entre la cuisine et la musique : « This curry was like a performance of Beethoven's Ninth Symphony that I'd once heard played on a player and amplifier built by personnel of the Royal Electrical and Mechanical Engineers, especially the last movement with everything

screaming and banging “Joy”. » (RTA, 150). L’hyperbole, l’absence de motivation pour le *nexus*, l’incongruité contribuent ainsi à créer un effet amphigourique et, la plupart du temps, comique (« [...] though the eyes melted and burned, playing like twin radios broadcasting a romantic concerto » (RTA, 75)).

C’est ce dernier régime de l’image musicale qui constitue un trait d’écriture important chez Burgess, car il transparaît dans la grande majorité des autres régimes. Le *régime comique* ou *ludique* de l’image s’apparente ainsi à l’hyperbole ou à l’amphigouri, mais il apparaît également dans les images qui jouent avec une référence précise (« said Veronica, in a breaking E-string voice » (RTA, 20) ; « I still could not believe that a Wagnerian gale, with eight harps and four tubas, had shaken the suburb and blown down the aerials. » (RTA, 88)).

L’image ne cesse de convoquer le musical chez Burgess. Les régimes métaphoriques s’appliquent à la majorité de ses romans. L’image ne constitue donc pas seulement l’indice de la musicalisation, mais participe pleinement à la construction des effets comiques du texte ou à la dynamique de l’excès. Par ailleurs, dans des romans comme *The Right to an Answer*, où il ne semble pas y avoir de soubassement musical formel, l’image, puisqu’elle s’inscrit dans un système saturé d’échos, contient en germe une structure qui fait appel à la technique de la répétition. En outre, les divers régimes de l’image musicale interrogent la fiction même : les caractères ludique, comique ou amphigourique de l’image rappellent les nombreux jeux de narration dont sont parsemés les romans de Burgess¹. Finalement, la question de la métaphore et de la comparaison musicale systématique soulève la question du genre de l’image, car le recours systématique à la musique met en place un type singulier et restreint de métaphores.

1.2.3 De l’image au schème

L’étude du potentiel descriptif en littérature montre que l’image musicale possède une certaine histoire, et qu’elle est tributaire d’un ancrage théorique lié à une époque. La référence à l’« harmonie des sphères » ou l’utilisation des synesthésies sont intimement liées à un moment spécifique de l’histoire de l’art.

¹ Nous reviendrons sur le caractère ludique de la narration au chapitre II.

Le développement complexe des formes prouve que les relations intersémiotiques n'obéissent pas à une évolution rectiligne ou parallèle, mais plutôt à une agonistique d'influences mutuelles. Ce rapport interartistique est d'autant plus complexe qu'il est fréquemment régi par une métaphoricité qui, loin de relever d'une transposition absolue, est davantage l'amorce des passerelles résiduelles ou abstraites.

Un exemple intéressant nous est offert par le passage progressif de la monodie à la polyphonie en musique : selon certaines théories, la simultanéité contrapuntique en musique serait prédiquée sur la dualité linguistique et, plus particulièrement, sur la capacité de construire des récits allégoriques¹. Ce serait donc le potentiel polysémique, potentiel d'un discours double, qui engendrerait la polyphonie. Qu'elle soit légitime ou non, cette théorie montre la puissance métaphorique dans les relations intersémiotiques : le glissement d'un art à l'autre se serait opéré ici par le truchement de la métaphore de la métaphore².

L'image constitue alors une structure symbolique et dynamique. Le Modernisme explorera le pouvoir propre à la métaphore de construire un système. Dans nombre d'œuvres littéraires de cette époque, la métaphore musicale constitue une source majeure de nouvelles structures. L'image va alors de pair avec l'utilisation du *schème* que nous concevons comme une ébauche symbolique du formalisme³. Certains éléments textuels – construction scénique, description d'objets – sont porteurs d'un symbolisme dynamique qui est fréquemment tributaire d'un type de mouvement et d'une temporalité singulière. À ce titre, la dialectique absence-présence ou la mise en scène de vestiges d'une

¹ James Winn soutient ce point de vue : « I believe that polyphony, arguably the most important invention in Western musical history, was initially a metaphor, an attempt to create a musical equivalent for the literary and theological technique of allegory. » James Winn, *Unsuspected Eloquence. A History of the Relations between Poetry and Music*, New Haven : Yale University Press, 1981, p.88.

² C'est-à-dire la métaphore de la polysémie ou de l'herméneutique.

³ Nous utilisons le mot *schème*, du grec *schêma*, « forme », « figure », au sens de la faculté d'une image ou d'un système à proposer une représentation symbolique d'un rapport dynamique spatio-temporel. Le musical véhiculera ainsi des schèmes de certains principes formels abstraits tels que le schème du passage ou celui du retour du même. L'art, en général, devient une source de métaphores et de symboles féconds en structures latentes, comme dans le schème du tapis persan dans *Of Human Bondage* de Somerset Maugham, objet d'art qui symbolise le déroulement de la vie dépourvu de sens, doté seulement d'une forme spatio-temporelle. Cf. Somerset Maugham, *Of Human Bondage*, Londres : Pan Books, 1975, p.523-525.

présence que l'on peut appeler *imprésence*¹ constitue une dynamique extrêmement patente dans les œuvres du Modernisme, et l'image musicale vient fréquemment signifier ce *schème*.

Il est important de noter que la prégnance de l'image musicale à l'époque du Modernisme coïncide, d'une part, avec le développement d'une critique qui s'intéresse de plus en plus au lien musico-littéraire et qui recourt à la métaphore intersémiotique, et, d'autre part, avec l'apparition de l'image musicale dans d'autres champs disciplinaires comme ceux de la psychologie ou de la philosophie.

En ce qui concerne la critique littéraire, l'intérêt pour le lien musico-littéraire est notable dans les années 1920. Entre 1924 et 1925, dans *Music and Letters* apparaît une série de trois articles de Wright W. Roberts, où, sous le nom de « musical parlance »², se trouve accentuée l'importance du rapprochement musico-littéraire de l'époque³. En 1925, par exemple, à l'Université de Cambridge, W. H. Hadow prononce une conférence intitulée « A Comparison of Poetry and Music », où l'expressionnisme est dénigré et l'*anarchie* intersémiotique de l'art moderne est pointée du doigt⁴. En 1927, dans *Aspects of the Novel*, E. M. Forster interroge l'impression de musicalité en fiction⁵. En 1928, dans son roman *Point Counter Point*⁶, Aldous Huxley esquisse la définition de la *musicalisation* de la fiction, et quelques années plus tard, l'écrivain ébauchera quelques modalités de la présence musicale en littérature⁷.

Cependant, la métaphore musicale ne se cantonne pas uniquement à la critique littéraire. Dans son cours de phénoménologie sur la conscience du temps

¹ Nous choisissons de nous intéresser particulièrement à ce schème d'*imprésence* qui interroge la notion de temps dans sa dynamique de passage que symbolise la musique.

² Wright W. Roberts, « Musical Parlance in English Literature », *Music and Letters*, vol.V, n°3, 1924, p.213-222, vol.V, n°4, p.302-312, vol.VI, n°1, p.1-10.

³ « Musical culture and literary criticism, fickle sisters who not long ago were hardly on speaking terms in England, are now noticeably friendly » Wright W. Roberts, *op.cit.*, vol.V, n°3, 1924, p.213.

⁴ « [...] Every art has its natural medium and every medium its natural qualities and limitations [...]. Poetry transfigures the world of experience; music stands apart from it: in the form of their presentation they are akin, in the substance of that which is presented they are separate, [...], and if either takes the path of the other it will lose its way. » W.H. Hadow, *A Comparison of Poetry and Music*, Londres : Cambridge University Press, 1926, p.41.

⁵ E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, Harmondsworth : Penguin Books, 1978.

⁶ Aldous Huxley, *Point Counter Point*, *op.cit.*, p.293-294.

⁷ Voir Aldous Huxley, « Music and Poetry », in *Texts and Pretext: An Anthology of Commentaries*, Londres : Chatto and Windus, 1932, p.237-254.

(1905), Edmund Husserl recourt à l'exemple musical qui lui sert à décrire les phénomènes mémoriels de la protention et de la rétention comme les deux attributs de la perception d'un objet temporel¹. En 1911, dans son analyse de la perception du changement, Henri Bergson recourt aussi à l'exemple de la musique pour démontrer la nature continue et insécable de la durée « réelle », conçue comme « ce que l'on a toujours appelé le *temps*, mais le temps perçu comme indivisible »². Dans sa démonstration, Bergson est contraint de constater que la vue ne peut pas servir de parfait exemple pour comprendre la continuité de la perception du changement, dans la mesure où l'œil s'est accoutumé à découper le champ visuel. En revanche, la mélodie constitue, selon Bergson, un parfait exemple de changement sans mobile ou sans support qui se modifie³.

D'un autre point de vue, dans le champ d'étude de la psychologie, William James se sert très souvent de l'expérience de la musique, comme c'est le cas dans *The Principles of Psychology*⁴. Le principe de ce que James appelle *specious present* – ce présent qui empiète sur le passé et le futur à la fois – provient de la métaphore musicale de la simultanéité. Les exemples d'ouvrages de critique littéraire, de psychologie ou de philosophie qui s'approprient l'image musicale sont nombreux⁵. Mais ce qui apparaît au premier plan, c'est l'importance

¹ « Prenons l'exemple d'une mélodie, ou d'un fragment de mélodie d'un seul tenant. La chose semble tout d'abord fort simple : nous entendons la mélodie, c'est-à-dire nous la percevons, car entendre, c'est percevoir. Pendant que résonne le premier son, le second arrive, puis le troisième, etc. Ne devons-nous pas dire : quand le second son résonne, alors je l'entends *lui*, mais je n'entends plus le premier, etc.? En vérité je n'entends donc pas la mélodie, mais seulement le son individuel présent [...]. Je n'entends donc à chaque fois que la phase actuelle du son, et l'objectivité de l'ensemble du son qui dure se constitue dans le continuum d'un acte qui, pour une part, est souvenir, pour une part, très petite, ponctuelle, perception, et pour une part plus large, attente. » Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris : PUF, 1996, p.37.

² Henri Bergson, « La Perception du changement », Conférences faites à l'Université d'Oxford les 26 et 27 mai 1911, in *La Pensée et le mouvant*, Paris : PUF, 1938, p.166.

³ « Écoutons une mélodie nous laissant bercer par elle : n'avons-nous pas la perception nette d'un mouvement qui n'est pas attaché à un mobile, d'un changement sans rien qui change ? Ce changement se suffit, il est la chose même. Et il a beau prendre du temps, il est indivisible : si la mélodie s'arrêtait plus tôt, ce ne serait plus la même masse sonore. » Henri Bergson, *op.cit.*, p.164.

⁴ Cf. William James, *The Principles of Psychology*, New York : Henry Holt, 1890, p.609.

⁵ Il est notable qu'une même métaphore musicale renvoie parfois à des concepts différents. C'est le cas, par exemple, de la notion d'harmoniques en tant que propriété seconde du son, une *doublure* considérée comme objet de perception ineffable, assimilée à la résonance. William James forge la notion d'harmoniques psychiques pour caractériser un processus de perception incertaine (« It is just like the "overtones" in music. Different instruments give the "same note," but each in a different voice, because each gives more than that note, namely, various upper harmonics of it which differ from one instrument to another. They are not separately heard by the ear; they blend with the fundamental note, and suffuse it, and alter it; and even so do the waxing and waning brain-processes at every moment blend with and suffuse and alter the psychic effect of the processes

de l'exploration des processus dynamiques liés à la conscience ou à la perception. La musique joue alors un rôle essentiel en ce qu'elle représente une analogie structurelle extrêmement riche, une métaphore heuristique permettant d'examiner les phénomènes spatio-temporels.

La métaphore musicale traduit donc la fascination pour le temps dans la dynamique des phénomènes de la conscience ou dans la problématique de la perception qui occupent une place fondamentale dans l'exploration de nouvelles formes de littérature à l'époque du Modernisme. Le champ lexical lié à ce que nous avons appelé le *schème* – *figure, pattern, shape* – devient récurrent. Or, c'est parce qu'il s'agit d'explorer le dynamisme de ces formes que l'image musicale, grâce à sa nature intrinsèquement temporelle, devient une riche source heuristique¹.

Par conséquent, le dynamisme temporel impliqué par le schème d'*imprésence*, par exemple, caractérisera beaucoup d'écrits modernistes alors qu'ils tentent d'appréhender le temps à travers la représentation de présences formelles paradoxales et insaisissables. À la dynamique fuyante et éphémère de l'*imprésence* peuvent être subsumés des processus temporels spécifiques qui s'articulent autour du musical et du sonore.

L'image musicale recèle ainsi des structures dynamiques, symboliques et heuristiques. Dans les œuvres de Virginia Woolf, de James Joyce ou de Conrad Aiken, l'image musicale sous-tend un formalisme temporel grâce aux notions de cercle, de passage ou encore de réseau. Les multiples dynamiques temporelles deviennent des schèmes, privilégiant certains phénomènes d'*imprésence*, tels

which are at their culminating point. Let us use the words psychic overtone, suffusion, or fringe, to designate the influence of a faint brain-process upon our thought, as it makes it aware of relations and objects but dimly perceived. » William James, *The Principles of Psychology*, op. cit., p. 258). À son tour, Bergson, recourra à la métaphore des harmoniques pour décrire un phénomène d'empiètement d'un effet sur un autre : « Quand le musicien donne une note sur un instrument, d'autres notes surgissent d'elles-mêmes, moins sonores que la première, liées à elles par certaines relations définies, et qui lui impriment son timbre en s'y surajoutant : ce sont, comme on dit en physique, les harmoniques du son fondamental. Ne se pourrait-il pas que la fantaisie comique, jusque dans ses inventions les plus extravagantes, obéit à une loi du même genre ? » Henri Bergson, *Le Rire*, Paris : PUF, 1940, p.42.

¹ On voit apparaître la prédilection pour l'image dynamique, *temporalisée*. En témoigne la célèbre définition de l'image proposée par Ezra Pound : « that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time » (« A Few Don'ts by an Imagiste », *Poetry*, 1913, vol.1, n°6). Le paradoxe contenu dans l'*incipit* de *Four Quartets* de T. S. Eliot illustre bien cet aspect aussi : « Words move, music moves | Only in time ; but that which is only living | Can only die. Words, after speech, reach | Into the silence. Only by the form, the pattern, | Can words or music reach | The stillness, as a Chinese jar still | Moves perpetually in its stillness. » T. S. Eliot, *Four Quartets*, in *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, Londres : Book Club Associates, 1975, p. 175.

qu'ils apparaissent à la conscience et, le plus fréquemment, par le biais de la spécificité temporelle de la perception. Il peut s'agir d'une quasi-présence ou d'une présence d'absence¹. Chez Virginia Woolf, un paradigme fréquent de cette dynamique qui mène souvent à l'appréhension d'une structure, apparaît dans la représentation de la trace. Dans *Jacob's Room*, la lumière révèle les vestiges d'une présence² et l'absence transparaît dans les objets délaissés. La suggestion du bruit produit par l'insecte et par la feuille souligne l'*imprésence* brisant momentanément le silence.

On a également affaire à des *objets-traces* qui représentent symboliquement l'*imprésence*, comme c'est le cas aussi dans *Jacob's Room*, avec le seau³, le crâne⁴ ou le pétale⁵. Ces objets possèdent souvent une structure dynamique latente qui découle de la perception. Cette dernière est souvent incertaine ou biaisée, comme c'est le cas dans *Jacob's Room*, où l'objet est perçu à travers le filtre des larmes qui l'anamorphosent⁶. En ce qui concerne le sonore, on pourrait parler de la problématique de la fausse trace, qui résulte de la nature éphémère du son. L'*imprésence* du son se concrétise tantôt par l'intermittence ou le passage, tantôt par l'impossibilité de l'associer à une source, si bien que le sonore devient indice ou écho. Woolf explore cet aspect dans

¹ La spécificité temporelle se concrétise par le biais de l'utilisation du sonore dynamique. L'intermittence, la dialectique apparition-disparition ou éloignement-rapprochement progressifs, comme un effet de *travelling* cinématographique, construisent ce dynamisme du son qui convoque le temps par des effets liés à l'*imprésence*.

² « The bareness of Mrs. Pearce's front room was fully displayed at ten o'clock at night when a powerful oil lamp stood on the middle of the table. The harsh light fell on the garden; cut straight across the lawn; lit up a child's bucket and a purple aster and reached the hedge. Mrs. Flanders had left her sewing on the table. There were her large reels of white cotton and her steel spectacles; her needle-case; her brown wool wound round an old postcard. There were the bulrushes and the Strand magazines; and the linoleum sandy from the boys' boots. A daddy-long-legs shot from corner to corner and hit the lamp globe. The wind blew straight dashes of rain across the window, which flashed silver as they passed through the light. A single leaf tapped hurriedly, persistently, upon the glass. There was a hurricane out at sea. » Virginia Woolf, *Jacob's Room*, Harmondsworth : Penguin Books, 1974, p.10.

³ « The child's bucket was half-full of rainwater; and the opal-shelled crab slowly circled round the bottom, trying with its weakly legs to climb the steep side; trying again and falling back, and trying again and again. » *Id.*, p.12.

⁴ « There on the sand not far from the lovers lay the old sheep's skull without its jaw. » *Id.*, p.8.

⁵ « The petals of poppies pressed to silk between the pages. » *Id.*, p.36.

⁶ « Tears made all the dahlias in her garden undulate in red waves and flashed the glass house in her eyes. » *Id.*, p.5.

Between the Acts, où apparaît la métaphore du coquillage comme *objet-trace* sonore ainsi que le silence comme trace d'*imprésence*¹.

Les dynamiques temporelles multiples, liées à l'image musicale et au schème visent la représentation de phénomènes de la conscience, telle qu'elle n'obéit pas à la temporalité linéaire, mais relève davantage de la circularité, de l'atéléologie, de la non-directionnalité. On trouve l'idée de la circularité dans l'œuvre de Woolf, celle de Joyce ou celle d'Aiken, souvent véhiculée par l'image d'un rayonnement, d'une constellation, d'un halo ou encore d'une enveloppe extérieure². Cette dernière image fait écho à la célèbre description woolfienne de l'activité de la conscience³.

La notion d'impermanence de la vision ou de l'audition, l'instabilité des formes et la dynamique temporelle d'*imprésence*, mènent au questionnement du littéraire et à la notion d'incertitude du sens ou du savoir, liée au temps ou à l'Histoire. La quête de formes et la représentation de schèmes abstraits soulèvent ainsi des questions ontologiques, laissant entrevoir une crise du langage poétique et une remise en cause des formes.

La question de la forme apparaît alors fréquemment dans le contexte de l'intermédialité, ce qui permet de confronter la signification littéraire à d'autres modes de signification. Dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*, le sens *transparent* du mot est confronté à la richesse de l'association synesthésique :

The phrase and the day and the scene harmonized in a chord. Words. Was it their colours? He allowed them to glow and fade, hue after hue: sunrise gold, the russet and green of apple orchards, azure of waves, the grey-fringed fleece of clouds. No, it was not their colours: it was the poise and balance of the period itself. Did he then love the rhythmic rise and fall of words better than their associations of legend and colour? Or was it that, being as weak of sight as he was shy of mind, he drew less pleasure from the reflection of the glowing sensible world through the prism of a language many-coloured

¹ « Empty, empty, empty; silent, silent, silent. The room was a shell, singing of what was before time was; a vase stood in the heart of the house, alabaster, smooth, cold, holding the still, distilled essence of emptiness, silence. » Virginia Woolf, *Between the Acts*, Londres : Vintage, 1992, p.22.

² « The post for which she was waiting (strolling up Dods Hill while the random church bells swung a hymn tune about her head, the clock striking four straight through the circling notes; the glass purpling under a storm-cloud; and the two dozen houses of the village cowering, infinitely humble, in company under a leaf of shadow). » *Id.*, p.118.

³ « The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms. [...] Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. » Virginia Woolf, « Modern Fiction », dans *The Common Reader: First Series*, San Diego : Harcourt Brace and Company, 1984, p.150.

and richly storied than from the contemplation of an inner world of individual emotions mirrored perfectly in a lucid supple periodic prose?¹

La question de la perception intersémiotique de la parole est liée à la rythmicité du langage². L'idée du rythme va de pair avec la nature de la perception, rappelant la théorie esthétique de Stephen. En effet, il est question de la perception et de l'activité synthétique. Percevoir paraît être intrinsèquement lié au caractère de l'objet perçu (selon l'opposition entre *arts du temps* et *arts de l'espace*³), mais aussi à l'activité de la conscience qui établit des liens, construisant des formes, ou détachant l'objet à percevoir sur un fond. Un ensemble d'entités *fait* forme et *fait* sens⁴. L'interrogation esthétique accompagne les questionnements liés à la représentation de l'activité de la conscience.

L'intermédialité et la synesthésie deviennent alors monnaie courante dans la fiction moderniste, recelant à chaque fois la question de la signifiante littéraire. Dans *Jacob's Room*, l'idée de la couleur sonore rappelle les recherches intersémiotiques de la peinture⁵. Dans *The Voyage Out*, l'interrogation artistique se joue sur un *duel* entre le littéraire et le musical :

"Novels," she repeated. "Why do you write novels? You ought to write music. Music, you see" – she shifted her eyes, and became less desirable as her brain began to work, inflicting a certain change upon her face – "music goes straight for things. It says all there is to say at once. With writing it seems to me there's so much."⁶

Le littéraire et le musical paraissent cependant pouvoir s'allier dans la recherche de la forme. Il semblerait qu'il y ait un schème contenu dans l'objet de perception que l'art peut saisir dans son aspect structurel :

"What I want to do in writing novels is very much what you want to do when you play the piano, I expect," he began, turning and speaking over his shoulder. "We want to find out what's behind things, don't we? – Look at the lights down there," he continued, "scattered

¹ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York : Dover Publications, 1994, p.119.

² « His own consciousness of language was ebbing from his brain and trickling into the very words themselves which set to band and disband themselves in wayward rhythms. » *Id.*, p.128.

³ Opposition que l'on trouve, par exemple, dans le célèbre *Laocoon* de Lessing (Cf. Gotthold E. Lessing, *Laocoon*, Paris : Hermann, 1964.).

⁴ « What is audible is presented in time, what is visible is presented in space. But, temporal or spatial, the esthetic image is first luminously apprehended as selfbounded and selfcontained upon the immeasurable background of space or time which is not it. You apprehended it as *one* thing. You see it as one whole. You apprehend its wholeness. That is *integritas*. » *Id.*, p.154.

⁵ « What was she seeking through millions of pages [...]? Sometimes one thing, sometimes another, to confirm her philosophy that colour is sound – or, perhaps, it has something to do with music. She could never quite say, though it was not for lack of trying. » Virginia Woolf, *Jacob's Room*, *op.cit.*, p.99. Cet extrait rappelle les multiples rapprochements entre peinture et musique tels qu'ils apparaissent dans les œuvres d'Henri Matisse, de Wassily Kandinsky, ou de Frantisek Kupka.

⁶ Virginia Woolf, *The Voyage Out*, Whitefish : Kessinger Publishing, 2004, p.198.

about anyhow. Things I feel come to me like lights. . . . I want to combine them. . . . Have you ever seen fireworks that make figures? . . . I want to make figures. . . . Is that what you want to do?"¹

Ce qui compte, c'est la capacité de l'art à *faire* forme. Il semblerait qu'il existe une forme qui peut être schématisée et devenir commune aux deux arts. Les formes des fugues de Bach prennent une allure picturale, dessinées sur le sable :

"When I play the piano? Music is different. . . . But I see what you mean." They tried to invent theories and to make their theories agree. As Hewet had no knowledge of music, Rachel took his stick and drew figures in the thin white dust to explain how Bach wrote his fugues.²

La tournure intersémiotique soulève ainsi des questions esthétiques et sémantiques propres à la littérature même. La visualisation d'un schème abstrait émerge comme moyen d'accéder à la forme et d'établir des ponts interartistiques. Le roman prend une tournure autoréflexive.

1.3 QUESTIONS DE SIGNE, QUESTIONS DE FORME

L'image musicale et la dynamique du sonore nous offrent un aperçu du rôle de la musique dans la construction de la description et celle de la représentation, rôle qui va de pair avec le formalisme musical en ce qu'il est symbolique de l'aspect temporel de la musique. À première vue, la présence musicale n'a pas la même fonction dans l'œuvre d'Aiken, de Burgess et de Josipovici. Dans la fiction de Josipovici, l'image musicale en soi est extrêmement rare, tout comme la représentation de la musique. Dès lors qu'elle apparaît, elle tend à devenir sensiblement symbolique et c'est davantage la forme, nous le verrons plus loin, qui a partie liée avec la musique. Si, chez Aiken, la musique véhicule principalement les processus de la conscience, chez Burgess les types de présence musicale sont très variés. Néanmoins, aussi bien chez Aiken que chez Burgess, la musique instaure une certaine autoréflexivité. Chez Aiken, la crise du langage poétique du Modernisme se reflète dans l'interrogation de la représentation en littérature, c'est ce qui apparaît très clairement dans *Ushant*³ et

¹ *Id.*, p.209.

² *Id.*, p.210.

³ Conrad Aiken, *Ushant*, New York : Duell, Sloan, and Pearce, 1952.

dans *Blue Voyage*¹. Chez Burgess le questionnement de la littéarité passe par le rapport ludique qu'entretiennent le musical et le littéraire. On voit que dans les deux cas, le rapport entre les deux arts tient d'une confrontation de moyens de signification ou de représentation, rapport qui s'apparente encore une fois davantage à une agonistique qu'à une correspondance.

1.3.1 Musique et représentation

1.3.1.1 La quête de formes dans *Ushant*

Dans l'œuvre de Conrad Aiken, l'exploration de la conscience occupe une place essentielle. Fasciné par la psychologie et avant tout par la théorie freudienne, Aiken met en scène la quête de soi et la recherche de l'inconscient dans de nombreux poèmes, nouvelles et romans. Comme dans d'autres œuvres modernistes, le souci de représenter la conscience va de pair avec la recherche de nouvelles formes. La nature dynamique de la musique en sera une analogie privilégiée. Mais d'autres images viennent caractériser la conscience, toutes recelant des temporalités nouvelles. Dans *Conversation*, c'est la métaphore de l'étoffe décousue qui vient caractériser le flux non directionnel de la conscience². L'image de la fuite désordonnée du temps apparaît souvent liée à la musique ou au sonore³. Dans la nouvelle « Gehenna », l'image de la conscience suggère la

¹ Conrad Aiken, *Blue Voyage*, in *The Collected Novels of Conrad Aiken*, New York : Holt, Rinehart, and Winston, 1964, p.15-166.

² « The garment without a seam – good lord, yes, one's conscious life was like that, there were no joins anywhere, everything flowed into everything else, flowed out of everything else, and the end must be – there seemed to be no escape from it whatever – either in admiration or despair. But not despair – no, not despair, not that, not that! Admiration certainly – wonder – even idolatry; or something, for example, like Buzzer's pure astonishment. There was plenty of room for death, in this – plenty. Yes indeed. But did it really make finalities any more acceptable? He felt a little breathless, the familiar feeling of confused helplessness with which he always began a new painting – always, always – the panic of impotence! The world was always thus getting away from him, going too fast, whizzing off before he had time to shape it, or even – damn the luck – time to see it. It was always as if he were trying desperately to get hold of it before it was too late. » Conrad Aiken, *Conversation*, in *The Collected Novels of Conrad Aiken*, New York : Holt, Rinehart and Winston, 1964, p.495.

³ « What shape did she make of it? What shape was her world? What shape did she make of himself, his hands that touched her, the night sounds, the moon-maddened crickets? Ah, they were all there, in her dream as a wonderful and forever-sustaining music, an unending love – it was the world as it should be, but as it so seldom, or so briefly remains. Or were there terrors as well? Yes, even here there were terrors. But fleeting, already dissipated, gone. » *Id.*, p.491.

volonté de s'échapper du milieu fluide¹ tandis que la forme que prend la conscience dans « State of Mind » suggère un cercle vicieux², comparable à certaines gravures de M. C. Escher, telles que *Mains se dessinant* (1948). Par conséquent, le flux, la dissémination ou le cercle vicieux apparaissent déjà, dans ces premiers exemples, en tant que notions fondamentales de la représentation de processus dynamiques de la conscience, suggérant la quête de nouvelles temporalités.

Mais c'est surtout dans son autobiographie qu'il appelle *Ushant*, essai³, qu'Aiken examine la temporalité de la conscience, comme conscience poétique. Tout est temps et phénomène dynamique :

The universe is a clock, the stars, suns, moons, comets, nebulae, are the burning jewels of that majestic invisible mechanism, into which, perhaps, the great horologist is this very minute gazing fixedly through his inquisitorial eye-piece. (U, 6)

De sorte que le mouvement obéit à une rythmicité⁴, intrinsèquement liée aux rythmes de l'océan ; de façon aussi que le mouvement devient forme musicale :

The grand tour, indeed, had from that point onward become pure fugue, the two themes, the two voices, pursuing and overtaking and overlapping each other, the twin and ambivalent themes or voices of sex and art. (U, 164)

¹ « In this dream, I am standing before a small glass aquarium, square, of the sort in which goldfish are kept. I observe without surprise that there is water in one half of it but not in the other. And in spite of the fact that there is no partition, this water holds itself upright in its own half of the tank, leaving the other half empty. More curious than this, however, is the marine organism which lies at the bottom of the water. It looks, at first glance, like a loaf of bread. But when I lean down to examine it closely, I see that it is alive, that it is sentient, and that it is trying to move. One end of it lies very close to that point at which the water ends and the air begins; and now I realize that the poor thing is trying, and trying desperately, to get into the air. Moreover, I see that this advancing surface is as if sliced off and raw; it is horribly sensitive; and suddenly, appalled, I realize that the whole thing is simply – consciousness. It is trying to escape from the medium out of which it was created. » Conrad Aiken, « Gehenna », in *The Collected Short Stories of Conrad Aiken*, Cleveland : The World Publishing Company, 1960, p.131.

² « Two water-snakes had inhabited this bowl. Of a sudden, obeying a simultaneous impulse, they had begun eating each other's tails. They had thus formed a ring, which, as they devoured, became smaller. Smaller and smaller this ring of snake had begun – till at last, as each snake performed the final swallow, they had both abruptly vanished. They were gone. Gone into the infinite. And here, of course, was the bowl of water to prove it. » Conrad Aiken, « State of Mind », in *The Collected Short Stories of Conrad Aiken*, op.cit., p.277-278.

³ Malgré cette appartenance générique ouvertement proclamée, *Ushant* tient tout autant du genre romanesque, et on peut le classer parmi les romans de Aiken. Dans une lettre à l'éditeur d'*Ushant*, C.A. Pearce, Aiken écrit : « [...] is this a novel? or is it an autobiography? or is it a religious statement? A confession? A philosophy? An analysis of the nature and function of the poet in society? » Lettre du 15 mars 1952, in *Selected Letters of Conrad Aiken*, New Haven : Yale University Press, 1978, p.300.

⁴ « That rhythm, that almost predictable rise and fall in one's sense of moral or social or aesthetic or psychic "distance," was all too familiar to him. » (U,165).

La métaphore de la forme musicale sous-tend aussi bien le mouvement que l'évolution du « je » poétique, soulevant la question de la création même :

Sex and art, art and sex: the twinned and ambiguous voices chimed harmoniously or discordantly everywhere, denied each other only then to embrace each other, or so naughtily mimicked each other as to be at times quite tantalizing, indistinguishable. If the dream was all sex, rooted all in love, was art therefore, too, nothing but an instinctive love-song, a song of glory, a praise of the life-force in its very essence, the becomingness of sex? (U, 177)

En ce sens, à l'instar de l'aspect métatextuel de la recherche de formes dans d'autres œuvres modernistes, le musical et le formel laissent apparaître l'interrogation du langage, de la représentation et de la signification :

That eternal problem of language, language extending consciousness and then consciousness extending language, in circular or spiral ascent – as in his remarkable dream (partially translated into a poem) of the two sages, the first of whom had discovered the most astounding of all languages, one in which, he said, meaning had been so fragmented into particles and surds that it would require a thousand years to assemble enough of them to constitute a single statement; only then to hear the other sage reply that this was nothing, for *he* had discovered a language in which meaning was so concentrated that a single syllable, a single sound, was itself the equivalent of a thousand years. (U, 167)

La question de la langue va de pair avec celle de la conscience et celle de la temporalité fragmentaire. Ce lien fait appel à un élément paradoxal crucial dans la création d'Aiken : la forme de l'informe. Alors que l'auteur souscrit à ce qu'il appelle l'évolution de la conscience sur un axe temporel historique, les formes dynamiques de la conscience, son activité et ses processus sont foncièrement atéléologiques, non-linéaires et non-directionnels. La linéarité vectorisée de l'histoire de la conscience est confrontée aux phénomènes chaotiques, insaisissables et manifestement amorphes de celle-ci. Ce paradoxe est important, dans la mesure où il transparaît dans toute la technique visant à représenter l'inconscient. Les images et les structures tendent à lui assigner une forme tandis qu'elle paraît miner le plus souvent toute organisation rationnelle, comme dans le monologue intérieur. Peut-être la forme téléologique et ultime de la conscience réside-t-elle justement dans la structure du chaos, la dissémination et l'éparpillement :

[...] the flowering of an ultimate phase (if Brooks Adams's theory of the rule of phase applied to history was correct) in man's thinking, a final brilliance of consciousness, as of the world itself coming to self-knowledge, even to the point of then coming apart, dissolved, dispersed in its own sense of series – the series, like relativity, beginning in man's own mind to show at last its wonderful and disturbing seams? (U, 219)

L'art, et plus particulièrement la littérature, se donnent alors pour devoir de tenter de trouver des formes pour représenter la conscience :

Consciousness, yes – one was automatically enough implicated in that, from the outset: but there was another aspect of it which had early begun to concern him, as early as the war years in Boston, in the psychoanalytic discussions with Jacob: for if it was the writer's business, or the poet's, to be as conscious as possible, and his primary obligation, then wouldn't this impose upon him the still deeper obligation of being conscious of his *own* workings, the workings of his psyche, and of the springs and deficiencies and necessities and compulsions, the whole subliminal drive which had made him a writer to begin with, and along with the work itself, to present, as it were, the *explication*? Wouldn't this be the next mandatory step, the artist's plain duty? That he take the machine apart, and show how it worked? He had discussed, with the farouche John, and with the Tsetse too, the notion, for example with the formative matrix, the psychological scaffolding, out of which it was in the act, the very act, of crystallizing. (U, 246)

Et parmi les formes les plus fréquentes figurent alors les formes musicales. Ainsi Aiken dévoile-t-il la systématisme de l'influence musicale dans ses œuvres, qu'il s'agisse de la structuration du récit ou des images formelles pour la conscience :

In his only partially successful work during the war years D. had, as it were, walked round this "consistent view", he perhaps only partly knew it was there, or only saw it in angles and fragments, and not all at once for formulated statement, but rather for intermittent and musical reference, by counterpoint and implication. His interest, a holdover from an almost unanalyzable complex of literary influences, and the bright shadows of music and painting as well (for these increasingly pressed him for attention), was still primarily dramatic, fictive, analytic, poetic, in the sense that what most concerned him was the making of a "shape" out of these components, and that in the finding of the "shape" would be his immediate satisfaction. [...] So persistently musical for a time had been the preoccupation, in these attempts at shaping, that he had often wondered whether after all it might not have been the "musical" echo, in his inheritance from his father, of from the *ambiente* at Savannah, that he might more profitably have listened to: perhaps those piano lessons, dropped after one winter at Middleclass School, should have been kept up: and it was not without interest to remember, too, that in that other winter, the winter of honeymoon at Rome (where the bright snow had spangled the camellia tree one morning), he had actually begun to study – in Italian, too! – a handbook on counterpoint. (U, 221)

Certaines dynamiques temporelles, récurrentes également dans l'œuvre de Virginia Woolf ou de James Joyce, transparaîtront aussi dans celle d'Aiken. Le temps de la conscience n'obéit pas à la temporalité des horloges, se faisant multiple et non-directionnel :

[...] that unattempted project, as of a breaking-down of reality into its so many and so deceptive levels, one under another, one behind another, as if one were peeling off the seven or eight layers of time, and language, and meaning, in a thousand-year-old palimpsest – the personalities and the situations alike altering as the light upon them altered – that project, outlined in the dream, and then on the P. & O. notepaper. (U, 323)

L'image de la conscience comme palimpseste apparaît aussi dans la poésie d'Aiken¹, connotant la superposition de strates que la métaphore musicale de l'harmonie ou de l'accord étaye fréquemment. En outre, comme dans l'image des serpents qui se dévorent l'un l'autre pour disparaître simultanément, la boucle infernale, le cercle vicieux, la spirale, ou simplement la circularité des processus de conscience font partie des temporalités irrationnelles de la conscience :

It would have been a projection, on a larger scale, of all that had been implied, in that view of the human psyche as an indecipherable, or nameless land [...] was to have been deployed not thus serially, as in a loosely outspread radial fan of aspects and angles, but architected, with its own intrinsic and natural spiral of form, as a whole drama of the human soul, from the beginningless beginning to the endless end. (U, 323)

C'est dans ce contexte qu'apparaît le schéma principal de la création dans *Ushant*. Il s'agit d'une projection à la fois comme éparpillement et comme superposition de couches temporelles en trois zones (*a*, première zone de l'actuel, *b*, seconde zone de l'actuel, *c*, zone du roman en tant que tel) :

a
b
a b c b a
b
a

Figure 1 – Schéma formel dans *Ushant* de Conrad AIKEN

C'est la forme même de *Ushant* qui souligne d'ores et déjà quelques éléments temporels essentiels du récit : superposition, multidirectionnalité, stratification, formalisme. La recherche de la forme dans ce roman autobiographique fait écho à toute l'œuvre d'Aiken :

Everything was to be presented on one time level. As if – for instance – one were to focus, on a given star, an infinite series of telescopes, each of them one light-moment farther off, and, by co-ordinating this infinite series of visions, obtain a simultaneous view of all possible actions and at all possible times. As if the past, the present, and the future, were all presented at once, the single and the multiple, the important and the unimportant, the trivial and the tremendous, the whole of that infinite mechanism, or cosmogony, simultaneously in motion and at rest. Could something like this not be the pattern for a work of art? [...] In this sense, therefore, there would be no "progress", or of the ordinary sort, in a work of art: everything past would be hypothecated, everything future would be implied: the movement of these together would constitute a kind of static-dynamic, a stillness of motion round invisible center. As action would have been preceded any given moment in it, so action would follow: but the moment itself, *every* moment, was comprehension. (U, 329)

¹ « The pages of our lives are blurred palimpsest: new lines are wreathed on old lines half-erased. » Conrad Aiken, « Palimpsest: The Deceitful Portrait », in *Selected Poems*, New York : Oxford University Press, p.9.

Ainsi, *Ushant* met en place la quête de la forme comme tentative d'appréhender et de représenter la conscience. Les diverses dynamiques qui sont en jeu rappellent les processus formels d'autres œuvres du Modernisme et pointent vers les autres œuvres d'Aiken qui recèlent toutes un rapport privilégié au musical et au sonore. La fascination pour la conscience et pour le temps transparaît en filigrane de ce formalisme. Si *Ushant* se veut à la fois biographie et analyse, détenant les clefs de l'œuvre d'Aiken, l'œuvre interroge aussi les moyens de la représentation en littérature, ce qui apparaît dans d'autres écrits d'Aiken, comme *Blue Voyage*.

1.3.1.2 L'intermédialité et l'autoréflexivité dans *Blue Voyage*

Grâce à la tournure métatextuelle et autoréflexive dont se pare le texte de *Blue Voyage*, il est possible de relier cette réflexivité aux tenants et aboutissants du projet littéraire d'Aiken. Plusieurs interrogations peuvent alors être soulevées sur le lien musico-littéraire chez Aiken.

D'une part, c'est la question du genre qui peut être posée. Aiken est d'abord et avant tout poète : ce n'est qu'après une période de plusieurs années de publications de poésies qu'il décide d'écrire des romans. Le roman présente, en effet, des similarités avec la forme qu'Aiken avait auparavant choisie pour ses poèmes : de longs poèmes narratifs, organisés autour d'une idée-phare, structurés à la manière de la symphonie, empruntant la technique contrapuntique à la musique. La forme massive de son cycle, *The Divine Pilgrim*, composé de six grand poèmes symphoniques, chacun bâti, à son tour, sur le modèle de la division symphonique, fait écho à la série des cinq romans où la forme musicale est tout aussi opérante.

Cette problématique des genres semble importante pour la question musico-littéraire. Il est notable, par exemple, que la musique mène à la théâtralité dans le roman. À ce titre, l'opéra est un genre privilégié. Mais il faut aussi constater que la diversité générique permet, dans les romans, de varier les mouvements et d'instaurer, par là même, une fluctuation de vitesse : l'utilisation de l'épistolaire, du poétique, des chapitres entièrement dialogués, participent à la construction de cette variabilité. Dans les grands poèmes, cette fonction est assurée par la diversité des rythmes et des vers. Ce que le poème aikenien

réalise au niveau microscopique, à savoir la juxtaposition de blocs qui s'opposent qualitativement les uns aux autres, se retrouve, à une plus large échelle, dans le système de la division romanesque. *Blue Voyage*, par sa nature autoréflexive, par l'autocitation, par la diversification de ses parties, contient cette technique, déjà bien accomplie.

D'autre part, l'autoréflexivité reflète, d'une certaine façon, l'esprit de l'époque et la position de l'auteur vis-à-vis des mouvements littéraires du Modernisme. Aiken, en effet, paraissait toujours en marge des courants modernistes, bien qu'il se tînt toujours au fait de l'actualité littéraire, côtoyant des poètes tels que T.S. Eliot¹. Malgré l'admiration qu'il portait à certains auteurs – *Ulysses* de Joyce, publié en 1922, fut un modèle avoué pour *Blue Voyage* qui allait sortir cinq ans plus tard – Aiken restait attaché aux courants littéraires précédents, tel que le symbolisme. L'acerbité avec laquelle il traitait l'esprit de compétition du milieu littéraire moderniste ainsi que la critique à l'emporte-pièce dirigée contre certains auteurs dont il faisait preuve dans ses comptes rendus, lui valut une place à l'écart.

C'est dans ce sens que *Blue Voyage* recèle des traits manifestaires, ou tout du moins une dimension critique de la littérature moderne. Par exemple, dans le monologue intérieur, le personnage-dramaturge, formule le vœu d'une nouvelle école littéraire : « Murder equals *redrum*. That's poetic justice. I waste a lot of time in logolatry. I am a verbalist, Cynthia – a tinkling symbolist. I am the founder and leader of the new school of literature – The Emblemists » (BV, 90). L'idée de la *logolatrie* ou celle du *verbalisme* se réfèrent à la logorrhée du discours intérieur, mais les mots « verbalist » et « emblemist » constituent avant tout un commentaire ironique sur les noms des courants du Modernisme issus d'Ezra Pound, respectivement le « vorticisme » et l'« imagisme ».

Or, ce que cette allusion à la création littéraire moderniste révèle, c'est surtout la préoccupation du fondement même du littéraire. C'est l'ontologie du poème qui est remise en question et soumise à un renouvellement potentiel. Si l'on prend pour exemple la seule notion d'image telle qu'elle émerge dans la définition de Pound comme ce qui se présente au lecteur dans l'entité d'un instant (« that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of

¹ Qui apparaît come Tsetse dans les écrits d'Aiken.

time »¹), on s'aperçoit qu'il s'agit bien de la prégnance du poétique dans le temps. L'instant poétique présuppose que l'on répudie tout ce qui pourrait entraver l'immédiateté de l'effet (« Don't be descriptive; remember that the painter can describe a landscape much better than you can, and that he has to know a deal more about it »²) et le poème trouve alors un modèle dans la forme du haïku, exemple d'instantanéité par excellence. Le parangon musical joue aussi un rôle crucial (« In short, behave as a musician, a good musician, when dealing with that phase of your art which has exact parallels in music »³). Dans « How to Read », Pound propose la définition de *melopeia* : « wherein the words are charged, over and above their plain meaning, with some musical property, which directs the bearing or trend of that meaning »⁴. La *melopeia* s'oppose à la *phenopeia*, liée à l'image et à la *logopeia*, associée à l'intellect. Or, qu'il s'agisse de l'image ou de l'entité musicale, ce qui constitue le fondement de la pensée de Pound, c'est avant tout le traitement de la temporalité du littéraire. Dans la description de l'*imagisme* par Stanley K. Coffman⁵, c'est justement une construction temporelle singulière qui est mise en exergue : la brièveté, l'immédiateté, la rythmicité, qui définissent le mouvement, ont toutes partie liée avec le traitement temporel du poétique. Une autre notion de Pound associée à la musique, la théorie de la *Grande Basse* (*Great Bass*) qui définit la hauteur musicale comme qualité temporelle, se rapproche, avant l'heure, de certaines théories modernes du temps musical comme celle de Karlheinz Stockhausen⁶. Par conséquent, l'immanence que Pound recherche relève d'une structuration temporelle du littéraire par le biais d'autres arts. En ce sens, bien qu'Aiken semble rejeter la pensée de Pound, ce

¹ Ezra Pound, « A Few Don'ts by an Imagiste », *op.cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Ezra Pound, « How to Read », in *The Literary Essays of Ezra Pound*, New York : New Directions, 1954, p.15-40.

⁵ « [...] A belief in the short poem, structured by the single image of metaphor and a rhythm of cadences, presenting for direct apprehension by the reader an object of scene from the external world, and refusing to implicate the poem's effect abstract meaning. » Stanley K. Coffman, « Imagism », in Alex Preminger (dir.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton : Princeton University Press, 1974, p. 377.

⁶ Voir, par exemple, Karlheinz Stockhausen, « ...comment passe le temps... », in *Contrechamps* n°9, Paris : L'Âge d'Homme, 1988, p.26-65.

trait l'en rapproche inéluctablement. Les deux écrivains redéfinissent le littéraire et la temporalité poétique par le truchement du musical¹.

Par ailleurs, la réflexivité du soliloque de Demarest – « O God, if I could only get that sort of effect in a play » – fait écho à d'autres textes de cette époque et témoigne ainsi de la préoccupation moderniste de la redéfinition des rapports entre les arts et, par là même, de la redéfinition du littéraire en lui-même. Il est notable que ce vœu de l'intersémiotité soit énoncé par d'autres écrivains, et ce presque en même temps. *Blue Voyage* est publié aux États-Unis le 22 juin 1927 (première édition du roman à Londres, deux mois avant) ; la même année sort *Aspects of the Novel* de E.M. Forster, où l'écrivain se pose la question de savoir s'il serait possible de musicaliser, en quelque sorte, le roman : « Is there any effect in novels comparable to the effect of the Fifth Symphony as a whole, where, when the orchestra stops, we hear something that has never actually been played? »². En 1928, Aldous Huxley publie son *Point Counter Point*, où le protagoniste, écrivain aussi, revendique la « musicalisation de la fiction » : « Not in the symbolist way, by subordinating sense to sound, [...], but on a large scale, in the construction »³. Le métatexte huxleyen interroge la possibilité de la transposition interartistique : « Get this into a novel. How? »⁴. Trois ans auparavant (1925), une telle interrogation avait déjà fait surface dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide :

Ce que je voudrais faire, comprenez-moi, c'est quelque chose qui serait comme *l'Art de la fugue*. Et je ne vois pas pourquoi ce qui fut possible en musique serait impossible en littérature... A quoi Sophroniska ripostait que la musique est un art mathématique, et qu'au surplus, à n'en considérer exceptionnellement plus que le chiffre, à en bannir le pathos et l'humanité, Bach avait réussi le chef-d'œuvre abstrait de l'ennui, une sorte de temple astronomique, où ne pouvaient pénétrer que de rares initiés. Édouard protestait aussitôt, qu'il trouvait ce temple admirable, qu'il y voyait l'aboutissement et le sommet de toute la carrière de Bach.⁵

¹ Par ailleurs, il est intéressant qu'en dépit de l'inspiration musicale commune, Aiken reproche fréquemment aux poètes de son époque la prédilection pour l'informe, comme il le fait dans sa lettre à Harriet Monroe (fondatrice de la revue *Poetry*, où Pound publie son « A Few Don'ts by an Imagiste »), datant du 4 septembre 1915 : « My objection to much of the current Imagism is that it is neither intelligent nor intuitive. [...] What I objected to was not newness of form, but formlessness. » in *Selected Letters of Conrad Aiken*, New Haven : Yale University Press, 1978, p.42.

² E.M. Forster, *op. cit.*, p.149.

³ Aldous Huxley, *Point Counter Point*, *op. cit.*, p.293.

⁴ *Id.*, p.294.

⁵ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris : Gallimard, 1925, p.187.

Huxley s'est trouvé parfois accusé par la critique de s'être inspiré du texte gidien, d'autant que, mais c'est aussi le point commun avec Aiken, ces romans se ressemblent aussi par leur utilisation de l'autoréflexivité. *Point Counter Point* et *Les Faux-Monnayeurs* recourent tous les deux à la technique du journal intime pour canaliser le métatexte. *Blue Voyage* l'accomplit par le truchement du monologue intérieur. D'autres romans de cette époque affirmaient clairement le lien musico-littéraire. Joyce avait déjà utilisé la fugue dans *Ulysses*. Un écrivain français, Paul-Émile Cadilhac, publiait depuis quelques années déjà ses symphonies littéraires, et c'est aussi en 1928 qu'est sorti son roman, *Les Flambeaux éteints*, où, comme chez Gide, chez Aiken, chez Huxley, l'autoréflexivité permet de mettre en place un projet musico-littéraire :

Et il se mit à développer son plan. Au début, une introduction large et pleine, ainsi l'ouverture d'une symphonie : une vue d'ensemble sur la ville, ses monuments, ses flèches, ses cheminées, ses cloches, – cloches de prière, cloches de travail, cloches d'hôpitaux. Viendraient ensuite les divers quartiers dont chacun ferait une partie du livre : les faubourgs avec leurs misères, leurs révoltes, le poème du fer et des usines où les machines, esclaves modernes, grondent, s'irritent, rêvent de se venger des hommes et forgent les armes avec lesquels ils s'entoureront ; puis les églises, une suite d'évocations mystiques, naïves, charmantes, mêlées à des vues de théologien et de philosophe ; les parcs, le chant de l'amour – toutes les passions, toutes les extases, tous les cris du désir, de la jalousie et du spasme ; enfin des tombeaux, les cimetières – illusions perdues, espoirs ravés, amitiés et amours défunts, – ce qui disparaît, se résorbe, se résout en cendres, le poème du néant et de la mort. Et tout cela avec des coupes et des rythmes différents pour chaque partie ; des vers taillés comme des diamants et d'autres imprécis, enveloppés, à la fois diaphanes et obscurs, réalisant des musiques nostalgiques ou voluptueuses.¹

Les symphonies de Cadilhac, ainsi que son « Manifeste » qui est la préface de *La Pastorale*², où l'auteur ébauche sa technique musico-littéraire, font écho à d'autres entreprises musico-littéraires de l'époque³. Bien qu'issues du Symbolisme, ces œuvres contiennent déjà en germe l'idée d'une structure nouvelle pour le romanesque, attestant d'une nouvelle tendance du musico-littéraire qui, au début du siècle, s'éloigne petit à petit de l'utilisation symboliste de la musique dans le roman pour bientôt devenir une transposition formelle. C'est ainsi qu'un Huxley, quelques années plus tard, récusera le lien musico-littéraire symboliste pour revendiquer une construction à grande échelle. Cependant, cette

¹ Paul-Émile Cadilhac, *Les Flambeaux éteints*, Paris : Ferenczi, 1928, p.71-72.

² Paul-Émile Cadilhac, *La Pastorale*, Paris : Ferenczi, 1924.

³ En Russie, Anréï Biely écrit quatre symphonies : *La Symphonie dramatique* (1902), *La Symphonie nordique* (1904), *Le Retour* (1905) et *La Coupe des tempêtes* (1908). Cadilhac en publie trois, *La Pastorale* (1924), *L'Héroïque* (1921), et *Les Flambeaux éteints* (1928), mais il préparait deux autres, *La Pathétique* et *La Chimérique*, jamais édités.

volonté de structurer le littéraire était déjà présente au tout début du Modernisme. Les romans d'Herman Hesse ou de Thomas Mann en témoignent aussi. L'exploration du temps apparaît, dans tous ces romans, comme un élément central et, surtout, surgit l'expérimentation de nouvelles temporalités romanesques par le biais de la musique. La forme musicale fascine précisément par sa spécificité temporelle, et on peut déceler cette fascination chez plusieurs auteurs à la fois.

De ce point de vue, lorsque Huxley décrit un concert pendant lequel on joue une composition polyphonique de Bach, il met en exergue la dynamique des voix qui dialoguent :

You seem to have found the truth; clear, definite, unmistakable, it is announced by the violins; you have it, you triumphantly hold it. But it slips out of your grasp to present itself in a new aspect among the cellos and yet again in terms of Pongileoni's vibrating air column. The parts live their separate lives; they touch, their paths cross, they combine for a moment to create a seemingly final and perfected harmony, only to break apart again. Each is always alone and separate and individual. "I am I," asserts the violin; "the world revolves round me." "Round me," calls the cello. "Round me," the flute insists. And all are equally right and equally wrong; and none of them will listen to the others. In the human fugue there are eighteen hundred million parts. The resultant noise means something perhaps to the statistician, nothing to the artist. It's only by considering one or two parts at a time that the artist can understand anything. Here, for example, is one particular part; and John Sebastian puts the case.¹

La simultanéité contrapuntique donne une image singulière du temps qui ne peut plus être perçu comme une ligne objective et dirigée vers une finalité. Dans *Blue Voyage*, on a également affaire à cette préoccupation de la polyphonie et des forces dialogiques en musique :

A universe that contained everything – all things – yet said only one word: "I". A music, an infinite symphony, beautifully and majestically conducting itself there in the darkness, but remaining forever unread and unheard. "Do you like cigarettes?" says one universe to another. "No, I prefer a pipe," says the second. "And what is truth?" says one universe to another. "Truth is pleasure," answers the second. Silence. The two universes smoke cigarettes and pipes. And this universe sees another, far off, unattainable, and desires passionately to approach it, to crash into it – why? To be consumed in the conflagration, to lose its identity? [...]. A steaming universe of germ cells, a maelstrom of animal forces, of which he himself, his personality, was only the collective gleam. (BV, 24)

La similarité entre les deux extraits est frappante : en quelque sorte, l'un semble réécrire l'autre. Le paradoxe temporel contrapuntique impliquant à la fois la proximité des voix et leur inaccessibilité les unes aux autres révèle la quête de nouvelles formes temporelles pour le littéraire.

¹ Aldous Huxley, *op. cit.*, p.23.

Cette recherche de nouvelles structures traduit l'interrogation de la représentation et de la signification en littérature. Comme dans le cas de l'image de Pound, la représentation traditionnelle est remise en question. Pour Pound, le descriptif impliquait un excès temporel qu'il fallait réduire au minimum de l'instant. Aiken pose aussi le problème de la limite temporelle dans *Blue Voyage* :

Impossible to present, all at once, in a phrase, a sentence, a careful paragraph – even in a book, copious and dishevelled – all that one meant or all that one was. To speak is to simplify, to simplify is to change, to change is to falsify. (BV, 64)

L'écriture semble trahir son objet par la nécessité de se déployer. L'objet de la représentation dépasse le médium dans lequel il prend vie. La musique, elle, paraît, par sa capacité de présenter plusieurs éléments à la fois, se rapprocher de l'idéal d'une telle représentation. Pour Aiken, il s'agit de l'activité irrationnelle et insaisissable de la conscience. Lorsque le poète tente de la représenter dans le texte, une seule solution semble s'imposer : se rapprocher de la condition de la musique qui, elle, se rapproche le plus de la représentation de la conscience. La langue seule semble faire défaut. Il faut donc une structure, tout au moins une forme, dont le temps suggérerait l'objet de la représentation. À ce niveau, la similitude entre le roman d'Huxley et celui d'Aiken est encore une fois patente :

What a head! He was thinking. He wished he could paint. Literature couldn't render it. One could describe it, of course, down to the last wrinkle. But where would one be then? Nowhere. Descriptions are slow. A face instantaneously perceived. A word, a single phrase – that was what was needed.¹

L'interrogation de la représentabilité passe par le crible d'une recherche interartistique. La littérarité est mise à l'épreuve contre ses arts sœurs et leur capacité à régir le temps.

C'est donc la langue même qui se trouve interrogée. Le signe linguistique est défaillant, comparé, paradoxalement, à la signifiante incapacité de signifier en musique :

The experience of an individual is coextensive with the world and therefore infinite? – he is, in epitome, the history of the world, a history still being lived. But this "language" – by which one such epitome seeks to make himself understood or felt by another (felt, rather than understood!) – this meagre affair of signs and sounds, this tiny boxful of shabby, worn trinkets, few in number, dim in colour and crude of shape – how much, of one's infinitude, could one express by an earnest stringing together of these? (U, 64)

¹ Aldous Huxley, *op cit.*, p.271.

La monodie de la langue semble insuffisante pour la représentation des processus de la conscience, et la forme polyphonique s'impose. Aiken revient sur ce questionnement du langage dans son long poème, *Time in the Rock*, publié en 1966. L'un des poèmes qui composent *Time in the Rock* soulève précisément la question de la signification à la croisée des deux arts :

Music will more nimbly move
than quick wit can order word
words can point or speaking prove
but music heard.¹

C'est donc avant tout le temps qui différencie la musique et la littérature. La succession implique la répétition, mais cette dernière subit un changement dans le temps :

How with succession it can take
time in change and change in time
and all reorder, all remake
with no recourse to rhyme!²

La littérature semble impuissante et incapable de signifier parce que, paradoxalement, elle signifie :

but verse can never say these things;
only in music may be heard
the subtle touching of such strings,
never in word.³

On le voit, l'autoréflexivité dans l'œuvre d'Aiken, et plus particulièrement dans *Blue Voyage*, soulève la question de la littéarité même, de la signification en littérature et du pouvoir de représentation. C'est à la charnière entre différents arts, et surtout à la lisière de la musique et de la littérature, qu'apparaît un questionnement ontologique, intrinsèquement lié à la temporalité. Face à la difficulté de la représentation des phénomènes de la conscience, le modèle musical est convié. Dans *Time in the Rock*, cette interrogation intersémiotique prend une tournure encore plus radicale. La grande ressemblance entre le projet de Gide, celui d'Aiken et celui d'Huxley – le recours au contrepoint, la mise en place du métatexte, des effets de miroir, de l'épistolaire comme moyen de specularité – relève certainement moins d'une imitation réciproque que d'une

¹ Conrad Aiken, *Time in the Rock or Preludes to Definition*, in *Preludes*, New York : Oxford University Press, 1966, p.159.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

véritable quête de formes comme questionnement du littéraire, du temps et de la signification, communes à plusieurs courants de l'époque moderniste.

1.3.2 Spectres et boucliers du signe : Musique et signification chez Anthony Burgess

Dans l'œuvre romanesque de Burgess, le signe linguistique entretient un rapport spécifique avec le discours musical, rapport fondé sur le questionnement du signe linguistique par la musique. Burgess explore les possibles et les limites du langage. L'utilisation d'emprunts à des langues étrangères, les jeux de mots et de sonorités ainsi que l'expérimentation de nouvelles techniques d'écriture, constituent les traits majeurs de l'œuvre de Burgess et laissent rapidement percevoir la fascination de l'écrivain pour le langage et son souci d'interroger la signification littéraire par l'entremise d'autres systèmes sémiotiques.

Fréquemment, le signe est étriqué, étiré, alterné. Comme dans l'œuvre de Joyce, la langue ne s'oublie jamais, parce que les mots créent des agglutinations, des agglomérats, ou simplement des parallélismes, des échos ou encore des ruptures. Le langage est ainsi saturé et acquiert une dimension musicale. À ce niveau, nous pouvons d'ores et déjà parler de la musicalité du texte¹. Cette musicalité traduit la démesure du langage, en rappelant ainsi des œuvres où il est question, avant tout, de plonger le lecteur dans l'expérience du langage même, comme c'est le cas de *Finnegans Wake* de Joyce², œuvre-phare, à la source de l'inspiration burgessienne.

Ainsi, d'une certaine façon, la langue fait barrage, et c'est la musique qui dépouille le signe linguistique de sa prétendue transparence. Dans nombre de passages, la texture musicale ne permet pas une appréhension directe et immédiate, car le texte majore sans cesse la prégnance du signifiant. La spécificité de la musicalité verbale découle naturellement de la conception schématique du romancier que Burgess esquisse et à laquelle il se réfère à plusieurs reprises :

¹ Nous reviendrons sur la notion de musicalité au chapitre III afin de préciser les implications de ce phénomène en ce qui concerne la narratologie et l'épistémologie. Pour le moment, nous utilisons le mot *musicalité* au sens large, pour désigner des effets acoustiques marquants.

² James Joyce, *Finnegans Wake*, Londres : Penguin Books, 1992.

In Class I fiction language is a zero quantity, transparent, unsexuctive, the harmonics of connotation and ambiguity thoroughly damped. The structure has no meaning outside the actions of the plot which sustain it, or which it sustains. Class I fiction yearns towards a non-verbal or pre-verbal condition – that of direct presentation of character and actions without the need for the intermediacy of words. Class I fiction fulfils its end when transposed to the cinema screen, and many Class I novels are better as films than as verbal constructs. In Class II fiction, on the other hand, the opacity of language is exploited, structure may have a significance apart from mere plot, and adaptation to a visual medium invariably conveys little of the essence of the work. If Class I fiction is close to film, Class II fiction is close to music.¹

Burgess déclare lui-même faire partie de la seconde classe d'écrivains. De là s'ensuit que, quel qu'il soit, l'écart de la pure transparence, si tant est qu'elle soit possible, signifie que l'écrit revêt une texture musicale². C'est ainsi qu'en interrogeant le signe littéraire, l'opacité musicale accentue l'expérience du langage même et se pare d'une forte autoréflexivité. Outre sa dimension musicale, le signe se replie sur lui-même et reçoit une valeur métadiscursive.

Cette tension entre la transparence et l'opacité interroge ainsi les phénomènes de signification, en les examinant dans la dynamique de la confrontation intersémiotique. Autrement dit, la musique, mais aussi le cinéma, le théâtre ou l'opéra, permettent de problématiser la réflexion sur le fonctionnement du signe linguistique. Ce questionnement sémiologique mène alors à une multiplicité de mises en scène à valeur métatextuelle. Sont ainsi abordées les questions du rapport de soi au langage, de la relation de l'écrit au son, des circonstances de la narrativité, ou celles, plus directement sémantiques, de l'arbitraire du signe, de l'expressivité ou de l'érotique du signe.

¹ Anthony Burgess, *This Man and Music*, New York : Applause, 2001, p.156.

² Burgess examine la dimension musicale dans les textes de Joyce (Voir *Joysprick : An Introduction to the Language of James Joyce*, New York : Harvest, 1975). Dans *You've Had Your Time*, Burgess remarque que « In *Finnegans Wake* the chordal technique goes to the limit – puns are chords. » (Anthony Burgess, *You've Had Your Time*, Londres : Heinemann, 1990, p.292). Il est intéressant que ce soit le travail acoustique et *musical* du matériau linguistique que Burgess met en avant lorsqu'il imagine le roman du XXI^e siècle dans « Speaking of Books: The Novel in 2000 A.D. ». Sa vision du roman d'avenir correspond au traitement du langage dans *Finnegans Wake* de Joyce, mais aussi au style de certains romans de Burgess lui-même : « And all the time the resources of language are being exploited to the utmost. There are strange new coinages, passages in foreign tongues, puns, and riddles. » (publié dans *The New York Times Book Review* du 29 mars 1970, p.19).

1.3.2.1 Une vie dans le langage

Tout d'abord, les miroirs tendus à la création fournissent un élément essentiel de l'interrogation de la signification en littérature. À ce titre, la tétralogie d'*Enderby*¹ illustre parfaitement une telle autoréflexivité.

Il s'agit d'un roman sur la création qui relate les aventures du poète Enderby sous les traits d'un anti-héros. Enderby compose toujours aux toilettes, souffre de dyspepsie et vit une vie misérable, ne parvenant que très difficilement à joindre les deux bouts. Hanté par la mémoire de sa belle-mère, il est continuellement confronté à des mésaventures liées à ses œuvres. Les deux motifs principaux du roman traversent toute la tétralogie burgessienne : on ne cesse de voler ses poésies et il ne cesse de poursuivre les voleurs et de tenter de retrouver la Muse. Le comique et le picaresque accompagnent la construction du personnage d'anti-poète.

Burgess prend ici le contre-pied du lieu commun associé à l'inspiration poétique. D'une part, l'acte créateur se heurte avant tout au monde extérieur qui vient sans cesse l'entraver. D'autre part, la création est pour Enderby un processus organique dont les tenants et les aboutissants se réduisent à l'intériorité corporelle et à l'intimité spatiale que garantissent les nombreux cabinets d'aisance où le poète s'adonne à l'écriture. L'organicité rappelle *Ulysses* de Joyce. Si dans l'œuvre de Joyce, chaque chapitre s'écrit sous le signe d'un organe, dans toute la tétralogie de Burgess l'organe prédominant est l'estomac. La maladie devient élément ontologique de la création, réglée et rythmée par les accès de dyspepsie.

Or, en termes de signification linguistique et littéraire, le personnage d'Enderby constitue une figure ambiguë. Il incarne à la fois le poète authentique et l'anti-poète dont les poèmes s'agripperaient excessivement à la signification des mots. Burgess mentionnait un critique qui demandait à l'auteur d'indiquer au lecteur si les poèmes contenus dans la tétralogie étaient censés être bons ou mauvais². Cette ambivalence montre dès le départ la dimension ludique de la production littéraire, omniprésente dans l'œuvre de Burgess. Enderby meurt dans

¹ Anthony Burgess, *The Complete Enderby*, Londres : Vintage, 2002. (L'édition complète comprend : *Inside Mr Enderby*, publié en 1963, *Enderby Outside*, publié en 1968, *The Clockwork Testament*, publié en 1974, et *Enderby's Dark Lady*, publié en 1984).

² Anthony Burgess, YHYT, *op.cit.*, p.138.

le troisième volet de la tétralogie pour être ensuite ressuscité dans le quatrième : « I duly murdered him with a heart attack. Now, in this new brief novel, he is alive again. It seems that fictional characters, though they sometimes may have to die, are curiously immune to death » (EDL, 485).

La tétralogie de Burgess interroge ainsi la signification et l'ontologie de la création par l'entremise de la figure de l'anti-poète. Contrairement à Enderby qui paraît demeurer excessivement dévoué à la transparence du signifié, le personnage d'Edwin dans *The Doctor is Sick*¹ incarne la fascination pour la matière verbale même, privilégiant le signifiant au signifié : « Words, he realized, words, words, words. He had lived too much with words and not what the words stood for » (DS, 152).

Dans *The Doctor is Sick*, le langage devient élément de l'intrigue. C'est le langage qui éloigne le protagoniste, Edwin, de sa compagne, Sheila, et qui incite cette dernière à le quitter. Lors d'un séminaire qu'il dispense, le philologue Edwin fait une chute et doit séjourner à l'hôpital en attendant de subir une opération. C'est là que se dévoile sa vie amoureuse, qui est remise en question. Les mécanismes langagiers et sonores qui le fascinent ont, en effet, remplacé le désir sexuel : « [...] nude; naked. [...] he could grow more excited over the connotatory differences between the two words than he could over the nude, flesh itself, in reality or in representation » (DS, 12). L'expérience de la langue se substitue au réel et à l'érotique. La quotidienneté et l'ancrage dans l'hôpital ne sont là que pour accentuer le contraste entre l'immersion absolue dans la langue et le réel prosaïque, comme Burgess l'indique :

I was composing a novel about a man drunk on words, any words, and shoving him against his will into a world of things. Elias Canetti has a novel, *Auto da Fé*, in which an ageing philologist, expert in Chinese, is thrust among criminals. *The Doctor is Sick*, more Britishly and perhaps less ponderously, exploited the same situation. (YHYT, 6)

Le roman repose alors sur un jeu de signification où le mot est devenu signe musical : Edwin ne s'intéresse à la signification qu'en tant qu'elle est profération sonore. La référentialité ou le symbolisme sont occultés, de sorte que l'univers linguistique devient instable, oscillant sans cesse entre le réel et l'onirique : « He lived in a world of words but has ignored their referents. The referents get up to bite him, perhaps kill him. Or conceivably they only pretend to » (YHYT, 7).

¹ Anthony Burgess, *The Doctor is Sick*, New York : W.W. Norton and Company, 1997.

Le roman joue de cette puissance musicale du langage. Le mot supplée au réel et à l'érotisme, offrant un univers de substitution. Le langage entretient une relation de spécularité paradoxale avec le réel. Il convoque la référentialité, mais l'existence de celle-ci n'est envisageable que par la nomination :

On the other hand, a work of fiction is a solidity that can be handled, weighed, sold, and its task is to present or distort the real world through words. Words are real things, but if they evoke real things. But things become real only when they are named. And we can only know reality through our minds, which function through structural oppositions, typically realised in phonemes and morphemes. But there is only one knowable mind, and that is mine or yours. (YHYT, 8)

Le solipsisme et l'autotélisme du verbe qui en découlent sous-tendent la toute-puissance du langage, mais évoquent aussi l'image de l'affliction dont souffre Edwin, affliction liée au langage que la maladie physique ne fait que symboliser. En surface, le roman semble tenter un procès à la fascination linguistique, mais il constitue aussi un miroir pour la fiction burgessienne elle-même où c'est justement la démesure du langage qui joue un rôle essentiel.

Enderby et Edwin sont ainsi des figures emblématiques du rapport du personnage au langage. Dans le cas d'Enderby, la corporéité, l'organicité et l'adhérence au signifié questionnent la créativité, tandis que, en ce qui concerne Edwin, la substitution du verbal au réel dévoile la puissance du langage et, par là même, celle de la fiction.

1.3.2.2 Polyglottisme

Si *The Doctor is Sick* et *Enderby* illustrent la fascination pour la langue de manière thématique et spéculaire, l'utilisation de vocables empruntés à d'autres langues affecte le signe même, produisant des effets d'opacité. Le signifiant devient, en quelque sorte, bouclier du signifié, permettant d'autres effets, tels que le comique ou l'ironique. Ce trait d'écriture transparaît dans de nombreux romans, mais aussi dans les écrits autobiographiques de Burgess.

Dans *Time for a Tiger*, l'importance accordée à la multiplicité des cultures est donnée à voir dans l'entrelacs de langues. Le polyglottisme devient un moyen d'ancrer la trame du roman dans un contexte de civilisation et d'histoire spécifique. Brouillant la transparence du signe, la *polyphonie* linguistique joue un double rôle. D'une part, elle est miroir d'une réalité historique et culturelle, constituant un gage d'authenticité linguistique et un outil de stylisation, comme

dans *Nothing Like the Sun*¹ ou dans *A Dead Man in Deptford*². À ce titre, elle est porteuse d'une connotation temporelle ou culturelle, mais n'est cependant jamais pleinement réalisable : pour ce qui est du polyglottisme, comme dans la trilogie malaisienne, la langue ne peut donner qu'un écho du multiculturalisme ; dans les cas de la stylisation, la langue ne peut s'affranchir entièrement de sa contemporanéité, et le jeu d'authenticité linguistique reste partiel. D'autre part, le polyglottisme est outil d'écriture à part entière. Il permet à la fois de conférer au texte une *musicalité* spécifique et il instaure une dynamique d'opacité partielle qui a pu, à une époque, faire l'objet d'une critique acerbe, comme le fait remarquer l'auteur dans *Little Wilson and Big God*³ :

Some reviewers, perhaps with justice, complained of the exotic richness of the vocabulary. I was in love with all the languages of the East and could not resist writing phrases like "Victor Crabbe slept through the *bilal's bang* (inept Persian word for the faint unheeded call), would sleep till the *bangbang* (apt Javanese word) of the brontoid dawn brought him tea and bananas". (LWBG, 402)

La langue véhicule l'ambiguïté : elle est ici facteur à la fois de musicalité du texte et de son historicité. Autrement dit, la langue est instrument de fictionnalité, mais elle est également garantie de référentialité (« If it sold well, and still sells a little, it was, is, because of authenticity » (LWBG, 402)). Dès lors, la musicalité charrie une problématique temporelle singulière : la tension entre l'écriture de l'Histoire et le jeu avec les formes de la fiction. *A priori*, la musique semble fournir des structures incommensurables pour l'écriture de l'Histoire. Si la langue constitue un renfort pour l'illusion de référentialité, elle véhicule aussi une fonction poétique qui sature sa musicalité et mène à une conscience exacerbée d'elle-même, compromettant la transparence et la référentialité.

La difficulté que pourrait constituer ainsi la langue du roman semble pourtant atténuée par le glossaire qui est fourni à la fin de la trilogie. La nécessité d'un glossaire apparaît aussi dans *A Clockwork Orange*, où la langue devient expérience d'endoctrinement. Cependant, l'écrivain rejette initialement le glossaire qui contredirait la visée principale de l'opacité comme *bouclier du signe* : fournir un glossaire, c'est anéantir la submersion et l'imprégnation dans une spécificité musicale de la langue. Or, il semble vrai aussi que supprimer la clef de la

¹ Anthony Burgess, *Nothing Like the Sun*, New York : W.W. Norton and Company, 1996.

² Anthony Burgess, *A Dead Man in Deptford*, New York : Carroll and Graf Publishers, 1995.

³ Anthony Burgess, *Little Wilson and Big God*, New York : Weidenfeld and Nicolson, 1987.

compréhension, c'est, en ce qui concerne la trilogie, mettre en péril la valeur historique du roman. Cette ambiguïté justifie, peut-être, le fait que l'écrivain ne s'insurge pas, comme dans le cas de *A Clockwork Orange*, contre l'insertion du glossaire, et donne partiellement raison à la critique qui s'attaque à la complexité linguistique de l'œuvre.

Quoi qu'il en soit, la langue du roman constitue un appareil polyphonique notable, construisant çà et là une dynamique de doublure, où le sens est énoncé deux fois, chacune dans une langue différente. Cette dualité rappelle la spécificité des anciens motets ou chansons-motets, non seulement contrapuntiques, mais parfois aussi polychoraux ou polyglottes¹. Le roman se réfère explicitement à un tel alliage de langues :

Andy et Nabby Adams continued to accept the hospitality of the Crabbes. A fantastic pattern of sodality began to emerge. [...] the strange spectacle of the huge rumbling man with the jaundiced complexion, the neat Punjabi fingering his ample moustache, the pale schoolmaster, the film-star woman with the honeyed skin and the golden hair. Three languages rapped, fumbled or rumblingly oozed all the while. At these sessions Nabby Adams spoke only Urdu and English, Alladad Khan only Urdu and Malay, the Crabbes only English and a little Malay. And so it was always, "What did you say then?" "What did he say?" "What did all that mean?" (TFT, 115)

Le polyglottisme déplace l'attention du message sur le langage lui-même, amenant à un incessant questionnement du signe. Ce passage est symbolique de la complexité linguistique du roman, en ce qu'il interroge en creux la persistance du message dans un projet qui a pour intention de rendre compte d'un pan de l'Histoire et d'une spécificité culturelle, mais qui se tourne aussi vers l'outil même de sa transmission, en privilégiant la musicalité du signifiant².

À ce sujet, on peut remarquer que si la musicalité s'opère par l'excès du signe chez Burgess, elle est tout aussi prégnante dans l'épure du signe chez Josipovici. Si la langue burgessienne est chargée d'une texture musicale ainsi que d'un degré d'opacité, c'est qu'elle sature le signe par le foisonnement lexical ou syntaxique, tandis qu'un phénomène inverse est en jeu dans l'œuvre de Josipovici : la langue est épurée et dépouillée de toute complexité lexicale ou syntaxique, si bien que chaque roman paraît privilégier un réservoir lexical

¹ La polyphonie est renforcée par la technique de la polychoralité (*coro spezzato*), qui confère à la musique une pluralité spatiale, et celle du polyglottisme qui transparait, par exemple, dans la chanson-motet, où le texte en vernaculaire est doublé par le *cantus firmus* en latin.

² On peut voir une parenté entre certains écrits de Burgess et un style macaronique comme le *soraismus*.

restreint, un *pool* de mots soumis à une transformation incessante. Dans les deux cas, le mot ne s'oublie pas, une dimension métafictionnelle est impliquée, et la langue est avant tout traitée comme un matériau de composition qui dévoile sa dimension esthétique¹.

1.3.2.3 Confrontations sémiotiques : la citation entre le signe linguistique et le signe musical

Si le polyglottisme contient en germe l'idée de *musicalité*, c'est que le lieu commun de la musique de la langue est latent dans plusieurs romans. Dans *Devil of a State*², la métaphore du langage musical émerge dans un dialogue entre deux personnages :

The neighbours spoke Italian. Lydgate could not remember ever having heard or heard of an Italian opera duet for two baritone voices. Wagner, of course, was different. But this, he thought, despite the obvious aesthetic drawback of lack of aggregate range, had a certain charm. There were dynamic differentiation, rhythmic counterpoint, and – that the medium might be exploited to the full – the frequent shuttling of theme from one to another of three languages.

“Io–uh? Iki–uh? Me–uh?” came the angry voice of the son. “Lavoro–uh? Work–uh? Ogni giorno–uh? Every day–uh? Poro-poro–uh? And what you do? Che fa? Aaaaaah!” There followed a percussion of earthy Tuscan. (DOS, 38)

Les références à la musique étant légion dans *Devil of a State*, l'analogie entre les deux systèmes sémiotiques mène à leur confrontation. En effet, l'évocation musicale apparaît sous diverses formes que l'on peut regrouper sous le nom de citation musicale. En résultent alors plusieurs régimes citationnels, à l'œuvre aussi dans d'autres romans de Burgess. À partir d'exemples tirés de plusieurs romans, on peut établir un gradient afin de montrer les différents degrés d'intégration du signe musical au sein du texte littéraire.

Il y a d'abord la référence, où la musique n'est qu'évoquée et où le régime citationnel reste purement textuel. Ce régime explore souvent la présence textuelle au sein de la musique même. C'est le cas dans *Beard's Roman Women*³, où l'évocation musicale passe surtout par la citation du texte de « A

¹ C'est aussi chez Josipovici que la répétition qui découle de la *musicalité* mène à la l'instabilité narrative que nous examinerons au chapitre III. Cependant, qu'il s'agisse de l'indécidabilité chez Josipovici ou de l'opacité chez Burgess, c'est avant tout la question de l'épistémologie qui se trouve implicitement abordée par le traitement musical du matériau acoustique du langage.

² Anthony Burgess, *Devil of a State*, New York, Ballantine Books, 1968.

³ Anthony Burgess, *Beard's Roman Women*, New York : McGraw-Hill Book Company, 1976.

Song for St. Cecilia's Day » de John Dryden¹ à la fin du roman. La citation est donc textuelle, et la musique n'est que sous-entendue, reléguée, en quelque sorte, au second plan. À cet égard, la citation peut consister en une simple référence qui émerge dans les dialogues et construit un geste musical (un personnage chante, par exemple, un fragment de chanson, comme c'est le cas dans un dialogue dans *Beard's Roman Women*, au chapitre III, où apparaissent des bribes de la chanson de Dean Martin, « That's Amoray » ou celle de Frank Sinatra, sur les paroles de Rudyard Kipling, « Mandalay »²). La citation est aussi parfois intégrée dans le texte (« While he dressed, a vapid song started up in his brain, about Rome in the rain, I'll never see you again, You brought me sorrow and pain, Rome in the Rome in the rain. » (BRW, 14)). Ici, le texte signale le régime citationnel par des majuscules³. En tout cas, ce régime citationnel suppose à chaque fois que la présence musicale dans le texte est prédiquée sur le signe linguistique et non pas musical. Le degré zéro de ce type d'évocation est peut-être la paraphrase où la musique est foncièrement texte – *ekphrasis*, description, résumé. Le texte ne cite pas la musique, ni ne rapporte d'autres textes, mais décrit la musique : « Trenchmore's music growled loud and fierce during the opening titles. [...] There were no songs, but atmospheric Trenchmore was always ready to growl and thump or wax insincerely lyrical over decolletaged passion or the Alps, sometimes both together. » (BRW, 138).

On remarque ainsi que la musique transparaît fréquemment dans le texte par le biais d'un régime citationnel qui appartient lui-même au texte. À ce niveau, le signe musical n'influe pas encore sur la signification littéraire.

Plus musicale est la dynamique sémantique du régime citationnel musico-littéraire qui présuppose la transcription symbolique de bribes de compositions sous forme de quelques notes. Cette utilisation de la référence vise avant tout à établir que musique il y a, comme s'il s'agissait de suggérer un fond sonore par

¹ John Dryden, « A Song for St. Cecilia's Day », in John Wain (dir.), *The Oxford Anthology of English Poetry, I. Spencer to Crabbe*, Oxford : Oxford University Press, 1990, p.408-409.

² Observons que Burgess annote les pages 54-55 dans son exemplaire du roman, en ajoutant une ligne de musique et en étirant les bribes des textes de chansons à des strophes entières comme si la lecture nécessitait un geste d'élucidation du régime citationnel musical, comportant un certain degré d'opacité.

³ Il s'agit probablement de la composition que Burgess écrit en 1976 après la proposition – qui n'a jamais vu le jour – de Vincenzo Labella de transformer le roman en film. La composition suit le titre original du roman, *Rome in the rain*.

l'évocation de quelques notes. Les exemples sont nombreux chez Burgess. Dans *Devil of a State*, la simple référence à la musique s'accompagne fréquemment de la citation de quelques notes : « In the distance a skull xylophone began to play, over and over, a scale of six notes – D, C sharp, B flat, A, G, E – over and over and over » (DOS, 58). La citation recourt à un codage musical linguistique. Il est alors possible de reconstruire une charpente musicale à partir de ce code linguistique, comme c'est le cas des poèmes de Belli chantés dans *Beard's Roman Women* : « He struck a six-string chord fiercely – E B E G sharp B E – and bardically recited, [...], he concluded, A E A C sharp E, [...] B E A crotchet rest D. » (BRW, 126). Dès lors, il est possible de déchiffrer le codage musico-linguistique. La première série de notes construit l'accord de *mi* majeur, la seconde celui de *la* majeur, la dernière note s'éloigne de la tonalité.

On voit ainsi que ce type de citation n'est que partiellement musicale : elle est tributaire d'un codage linguistique, fondé sur la correspondance des notes CDEFGABC à la gamme *do-ré-mi-fa-sol-la-si-do*. La musique est encore texte, bien que la précision de la référence fasse pencher le statut du signe littéraire du côté du signe musical, sans le musicaliser complètement pour autant.

Cependant, un degré de codification a bien lieu, de sorte que le déchiffrement du signe musico-littéraire exige une lecture quasi-musicale : c'est également le cas lorsqu'il s'agit de codes linguistiques en lien avec la nuance et la dynamique (« hiccupping against hammering song of a Tuscan duet (*stringendo molto*, but already *fff*) » (DOS, 123)). La tension entre le signe linguistique et le signe musical est renforcée par l'utilisation de l'abréviation du terme *fortississimo* : le signe musical est bel et bien dépendant d'un code linguistique, mais il s'inscrit dans le texte tel qu'il apparaît dans la partition musicale.

D'un autre point de vue, la référence musicale recèle une dimension comique : l'insertion du code musical dans un système non musical apporte un trait humoristique qui est majoré par le jeu de mots, le hoquet étant aussi une ancienne forme musicale¹. La plaisanterie musicale est alors fréquemment utilisée dans les références à la musique (« To these Smetana occasionally strode, humming Siegfried's horn-call » (DOS, 98) ; « The Chinese eaters had reached the

¹ Le hoquet, ou *hoquetus*, interrompt la continuité musicale en faisant proliférer les silences et en alternant la mélodie entre les différentes voix, de sorte que les vides dans une ligne mélodique sont comblés par les autres voix, comme dans le *Hoquetus David* de Guillaume de Machaut.

succulent coda of their meal » (DOS, 118)). Le régime comique¹ de la citation musicale conduit aussi à la notion de théâtralité. Dans *Beard's Roman Women*, le dialogue entre Beard et Paola se transforme en duo entre Don Giovanni et Zarlina, mis en scène avec un arrière-plan sonore de Debussy :

Beard and Paola sat together in the back of the giant vehicle, which gave out Debussy's *Sacred and Profane Dances* stereophonically as they travelled, and he wondered whether he should hold her hand, a small brownish capable-looking one. Instead he contented himself with humming *La ci darem la mano*, despite the Debussy, and she responded, also humming, with *Vorrei e non vorrei*. That meant nothing. (BRW, 24)

Cette construction scénique entretient ici un écho avec le genre de la comédie musicale, car le protagoniste Beard compose une comédie musicale sur le thème de *Frankenstein*.

Les deux régimes citationnels, le régime référentiel linguistique et le régime musico-littéraire, installent ainsi l'aspect théâtral et comique du texte. Les citations demeurent dans la sphère du langage, mais elles interrogent déjà la signification littéraire et font appel à un degré spécifique de compétence de lecture.

La question de la compétence lectoriale émerge clairement dans *The Pianoplayers*. Dans ce roman, les régimes citationnels impliquent aussi bien la référence purement linguistique que l'évocation musico-linguistique pour laquelle le texte fournit l'explication (« P.P.P. That means soft. It stands for piano, which is the Italian word for soft. » (PP, 13)). La clef du décodage n'est pourtant pas toujours donnée, demandant de la part du lecteur un certain savoir musical, comme c'est le cas en ce qui concerne la transcription graphique des sons (« He'd made up a little waltz tune, and the only notes were these four, E and A and D and G. » (PP, 36)), mais également lorsque le texte insère une partition.

Dès lors, on peut parler de véritable citation musicale, comme dans l'*explicit* de *The Pianoplayers*. La notation musicale insérée dans le texte littéraire comporte alors une double implication. D'une part, elle présuppose qu'il y a lecture, ou plutôt exécution du texte musical qui, autrement, resterait virtuel au sein d'un texte littéraire. En ce sens, elle requiert une exigence interprétative active de la part du lecteur, un geste plutôt qu'une exégèse. D'autre part, elle fait

¹ Le comique s'opère par le musical dans de nombreux romans de Burgess, comme dans *Honey for the Bears* : « hearing a waltz strike up, he twitched his nostrils in triple time. » (HFB, 82) ou « She was a full-breasted young woman, and her breasts swung in a grave rhythm, minims, say, to the fingers' quavers. » (HFB, 134). L'image musicale est ici génératrice d'humour par l'association de la musique et de l'érotique, que nous envisagerons plus loin.

se confronter le signe littéraire et le signe musical, si bien que la notation musicale apparaît comme une pièce détachée de la textualité qui, avant de signifier quoi que ce soit en soi, signifie le musical. Autrement dit, la juxtaposition de systèmes de notations se révèle signifiante au sein du projet esthétique en tant qu'elle est signe de musique ; et avant même qu'il ne soit nécessaire de procéder à son déchiffrement, le signe à lui seul convoque un sens musical. Il est intéressant que le paratexte de *Goldberg : Variations* de Gabriel Josipovici¹ présente une portée vide et que chaque chapitre soit borné par de doubles barres de mesure. Le signe musical ne porte plus alors sur un contenu musical, mais il s'inscrit pleinement dans la signification littéraire, en tant que vecteur d'interprétation intersémiotique.

La signification joue ainsi entre les différents niveaux d'interférences du code musical et du signe linguistique, entraînant divers paliers de la lecture musico-littéraire : en accroissant la codification, le texte nécessite plus de compétence de la part du lecteur, mais, de cette façon, il mène également à une interrogation sur la signification dans les deux arts.

1.3.2.4 Signification et ontologie comparées

Le rapprochement du signe littéraire et du signe musical opère également au niveau thématique. Si la figure emblématique de la créativité littéraire se cristallise dans le personnage d'anti-poète, Enderby, Ennis, le musicien en proie à l'échec, réapparaît dans plusieurs romans, représentant la création musicale. Dans *A Vision of Battlements*², c'est grâce à la dynamique de l'échec et de la comparaison interartistique qu'émerge le questionnement de la signification et de l'ontologie en littérature. Comme pour Aiken ou pour Josipovici, l'intermédialité pose nécessairement la question de la construction de la signification spécifique à chaque art.

Tout d'abord, dans son évolution, le protagoniste-compositeur est amené à confronter son art à d'autres arts. L'époque dans laquelle il vit est une ère du visuel, représentée par la télévision, et dans laquelle le littéraire ou le musical n'ont pas droit de cité : « "All right," said Ennis with some heat. "To hell with music, to hell with literature. Roll on the era of ideograms, cartoons and television for all,

¹ Gabriel Josipovici, *Goldberg : Variations*, Manchester : Carcanet, 2002.

² Anthony Burgess, *A Vision of Battlements*, New York : Ballantine Books, 1973.

a golden age for the deaf and the *voyeur*.” » (VOB, 77). Lui-même se trouve prisonnier d’un tel oculo-centrisme lorsqu’en dirigeant un orchestre, il est captivé par l’attrait visuel de la musique :

There was no doubt, he thought, facing his orchestra in the Engineers’ hall, about the purely visual appeal of such an army – the buttery gleam of French horns (four of them); the sharper silver stab of the trumpets and trombones; the dull polish of the violins, violas and ‘cellos – that rich wood the visual counterpart of the sound of Brahms. (VOB, 85)

Plus tard, prononçant un discours politique, le protagoniste dévie de son sujet, et aborde la question de la signification en musique en face d’un groupe de soldats. Il semble alors prendre le contre-pied de la spatialité musicale :

“That theme,” he said, “means nothing. It means itself, no more. The call of the yellowhammer, the hammering of fate – these are poetic fripperies. To a musician they mean nothing. Beethoven was a musician, not a fabricator of slogans in sound. Music was his life, he cared nothing for politics”. (VOB, 155)

Se trouve ainsi abordée la question de la signification musicale. Le personnage s’oppose à l’expressivité et à l’assujettissement de la musique à une quelconque idéologie. Burgess défendra ce point de vue ailleurs, et il semblerait que la célèbre devise de Stravinski – « je considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit »¹ – soit aussi la sienne.

Or, dans ses compositions, Ennis conditionne le signe musical précisément d’une façon qui rappelle le littéraire. Il procède à une codification, qui amorce l’idée de la structure musicale codée et rappelle l’écriture symbolique d’un Bach. Ici, c’est Schumann qui représente ce type d’écriture musicale :

Already the wedding march was stirring in that compartment of his mind which dealt with music creation: the three C’s of Concepción’s name; Barasi – B flat, A, A, E flat – become a Schumannian “sphinx.” (VOB, 50)

Les codes d’Ennis font écho aux chiffres dans l’œuvre de Schumann, qui composait des variations sur les notes ABEGG, traduisant le nom de son amie, Meta Abegg². C’est Schumann aussi qui considérerait que le mot *ehe*³, mariage en allemand, se prêtait parfaitement à un traitement musical. Ennis utilise la série EHE dans sa propre marche nuptiale-funèbre.

La signification du code secret et le rejet de la signification musicale traduisent l’hésitation du personnage compositeur et contribuent à l’échec de son

¹ Voir Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris : Denoël, 1962.

² Robert Schumann, *Thème varié sur le nom d’Abegg en fa majeur*, op.1.

³ Les lettres EHE correspondent aux notes *mi-si-mi*, H renvoyant à B (*si*) en allemand.

art. Dans le roman, cette interrogation de la signification participe au questionnement de la spécificité d'un art par le biais de l'intermédialité. En ce sens, la question de la signifiante en littérature est aussi abordée (« In any case, poetry is much more direct; it relates to particular feelings, particular experiences, doesn't it? You can't say that about music » (VOB, 114)). À la frontière entre les arts, la question de la portée du signe renvoie à la dualité entre la forme et le fond qu'Ennis exècre (« People, thought Ennis, are never content to take the work of art as it is. They always want to know what it's *about*, especially when they're women » (VOB, 107)). Parallèlement au questionnement de la signification, apparaît celui de l'ontologie de l'œuvre d'art. La puissance créatrice découle d'une corporéité et se lie à l'érotisme (« "There is no doubt," she said, "that immense artistic vigour is related to strong sexuality." » (VOB, 142)).

Les prémisses de la signification et de l'ontologie de l'œuvre d'art apparaissent à mesure qu'évolue le personnage-compositeur. Il s'agit d'une confrontation interartistique du potentiel signifiant, de sorte que la création ne se laisse concevoir qu'en fonction d'une approche comparative.

1.3.2.5 Le signe et le code

Les différents régimes de la confrontation entre le signe musical et le signe linguistique soulèvent la question de l'écriture codée. La codification construit, par exemple, la trame du roman *Tremor of Intent*¹. Retraçant l'histoire d'un espion qui, sur le point de prendre sa retraite, doit s'acquitter d'une ultime mission, le livre apparaît à bien des égards comme un roman d'espionnage. Néanmoins, cette appartenance générique est rapidement déjouée. Le sous-titre du roman, *An Eschatological Spy Novel*, mêle à l'intrigue religion et réflexion existentielle. D'autre part, de nombreux éléments comiques viennent conférer à ce roman d'espionnage un caractère parodique que le parcours du protagoniste – passant du statut d'espion à celui de prêtre – ne fait que renforcer. Il n'en reste pas moins qu'un des motifs principaux du roman est le code, même s'il paraît paradoxalement à la fois polysémique et fondamentalement bivalent. À la manière de la lettre « A » dans *The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne², la lettre « S »

¹ Anthony Burgess, *Tremor of Intent*, New York : W.W. Norton and Company, 2004.

² La lettre « A » y revêt une polysémie menant à différentes interprétations (*adultery, angel, allegory*, etc.). Cf. Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*, Oxford : Oxford University Press, 1998.

dans *Tremor of Intent* ne possède pas de signification stable, mais acquiert progressivement de nouvelles acceptions. Ainsi, « S » correspond au stigmaté que porte le héros sur son flanc, signifiant donc espion ; la lettre renvoie aussi au nom de sa mère, Sybil, correspondance que le personnage établit lui-même ; puis une série d'autres significations gravite autour de la lettre, comme *soviétique*, *samozvanyetz* (imposteur, nom attribué à Hillier en URSS), ou encore *scatologique* ou *sexuel*:

He had not screamed, feeling the intolerable bite, the pain itself S-shaped. The S had hissed into his very bowels, the sphincter – weakest of all the muscles – bidding them open to expel the snake whose body was all teeth. [...] Many a woman had commented on it, tracing the serpentine course, forward and back, in languid wonder after love. (TOI, 60)

L'allitération en « -s » confère à la lettre une résonance. Le son du code devient code, de sorte que le signifiant semble à son tour se dédoubler en signifiant et signifié. Burgess introduit souvent ce détour linguistique où un résidu de signe génère un autre signe. La codification, qui d'ordinaire laisse percevoir le signifiant, mais qui cèle le signifié, est la plupart du temps faussée, un code menant à un autre code. Le roman introduit, par ailleurs, le code littéral, qui finit par être déchiffré et dont la clef s'avère binaire. Mais c'est surtout la perception du langage comme code arbitraire, comme l'est le code de l'espionnage, qui jette une lumière particulière sur tous les écrits de Burgess.

En ce sens, le son est la première source de codification, première source, aussi, de signification biaisée. Dans *Tremor of Intent*, la précision avec laquelle le narrateur décrit le sonore déborde encore une fois le cadre simplement littéraire et fait appel à la musique. En effet, certaines descriptions exigent un degré de connaissance musicale : « a white-coated steward, evidently Goanese, entered with a carillon tuned to a minor arpeggio » (TOI, 75). Parfois le signe musical, lui-même emprunté au langage, apparaît dans sa forme codée, faisant écho à la thématique principale du roman :

“No, boy,” said Father Byrne, with a swift Irish change to mellifluous quietness. “Because you cast doubts on the miraculous, because you blasphemously suggest that God cannot” – crescendo – “if He so wishes turn evil into good. Kneel, boy. Pray, boy.” (fff.). (TOI, 10)

À cette étape, le code est encore linguistique, mais il est aussi musical, et son introduction implique déjà la présence de code à la charnière entre les arts.

C'est aussi dans le contexte intersémiotique qu'apparaît la notion de codification faussée, par laquelle Burgess explore l'arbitraire du signe en motivant le signifiant ou en feignant le dépouillement du signifié. Le signe dont le signifiant est saturé devient code qui permet, à première vue, de voiler le sens.

Le signifiant constitue ainsi un *bouclier* qui fait rempart au signifié, phénomène qui prend une importance particulière dans le cas de l'érotique. En ce qui concerne le protagoniste Hillier, on peut alors rattacher aux acceptions de la lettre « S » sa sexualité et sa satyriasis. Le quatrième chapitre de la seconde partie du livre présente une scène érotique où le texte ne se laisse pas appréhender de façon directe et immédiate. En effet, le signe entre dans un processus de saturation sonore qui permet d'envelopper, en quelque sorte, le sens d'un voile linguistique qui renvoie encore une fois à la notion de *musicalité* :

What now began was agonisingly exquisite, something he had forgotten existed. She gently inflamed him with the *mayil* or peacock embrace, moved on to the *matakatham*, the *poththi*, the *putanai*. Hillier started to pass out of time, nodding to himself as he saw himself begin to take flight. Goodbye, Hillier. [...] He let himself be lipped in by the chewing mouth, then was masticated strongly till he was resolved into a juice, willing this, wanting it. *Mani, mani* was the word, he remembered. The *mani* was tipped, gallons of it, into a vessel that throbbed as if it were organic and alive, and then the vessel was sealed with hot wax [...]. He pumped the massive burden out. Uriel, Raphael, Raguel, Michael, Sariel, Gabriel and Jerahmeel cried with sevenfold main voice, a common chord that was yet seven distinct and seven different notes. But, miracle, at once, from unknown reservoirs, the vessel began to fill again. [...] The cabin soared, its ceiling blew off in the stratosphere and released them both. He clung, riding her, fearful of being dislodged, then, as the honeyed cantilena broke and flowed, he was ready to sink with her, she deflating herself to what she had been, her blown river of hair settling after the storm and flood. (TOI, 96-98)

Le passage s'organise autour de champs lexicaux exotiques, avec des vocables étrangers qui contribuent à voiler le sens immédiat de la scène, et autour de zones métaphoriques qui privilégient le liquide et l'organe. La corporéité est donc nommée indirectement, seulement suggérée ou faussement dissimulée. Le trait spécifique de cette technique de description indirecte, qui vise, au premier abord, à dissimuler son objet, apparaît dans l'introduction de listes à champ lexical spécifique : la liste de noms ci-dessous ou la liste de vaisseaux (« Alabama, Ark, Beagle, Bellerophon, Bounty, Cutty Sark, Dreadnought, Endeavour, Erebus, Fram, Golden Hind, Great Eastern, Great Harry, Marie Celeste, Mayflower, Revenge, Skidblandir, Victory » (TOI, 97)). La liste joue alors un rôle double : elle produit l'effet hyperbolique et elle constitue un barrage linguistique, dans la mesure où son fonctionnement s'écarte de la nature du narratif. La liste devient

davantage symbole de la démesure du langage. L'énumération, comme dans « Les jeux de Gargantua »¹ privilégie le vertical de la page plutôt que l'horizontal du flux du texte ; elle constitue une zone textuelle où le langage est tendu entre un état de non-actualisation et une actualisation partielle dans le discours, de sorte qu'elle tient davantage de la dynamique du dictionnaire. Ainsi, elle paraît s'apparenter à un stade non-précatif du langage, si bien que ses constituants n'entrent pas dans la linéarité et dans la successivité de la mise en relation énonciative et, par là même, obéissent davantage à l'uchronie qu'à la temporalité du discours. La liste épure le signe parce qu'elle ne le temporalise pas et ne l'actualise pas. À son tour, la métaphore filée fait aussi obstacle parce qu'elle multiplie les *véhicules* dont le *téno*r semble de moins en moins important. L'insertion de mots étrangers ne fait que renforcer le filtre que revêt le signe.

Réagissant contre la critique acerbe de cette codification linguistique, Burgess reconnaît utiliser cet outil de *bouclier* du signe, et il taxe le procédé de *réalisme pornographique* :

There is a chapter in the novel consecrated to an immense sexual bout between the spy Hillier and an Indian lady named Miss Devi, who has been instructed in love by the Kamasutra and a Tamil manual called Pokam. [...] What all reviewers had missed in that chapter was that it makes sense only to the ear, being compounded of the rhythms and cries of rutting. [...] What looked to some critics like senseless surrealism is as close to pornographic realism as I am ever likely to want to get. (YHYT, 127)

Il semblerait que le signifiant qui voile initialement le signifié devient révélateur, dévoilant le sens de la scène de façon plus directe et immédiate encore que si elle était décrite de façon explicite. On passe de la transparence du signe à la codification du signe, puis cette codification même devient signifiante, de sorte qu'elle est plus éloquente, plus près d'un réalisme, si l'on suit la pensée de Burgess, que la dynamique habituelle du signe. En ce sens, c'est la *musicalité* du langage, le signifiant étant saturé par les rythmes et les sonorités, qui permet ce rapprochement du langage avec l'acte sexuel. Le code conduit paradoxalement à l'expérience de ce qui est codifié : le langage devient lui-même corporéité et érotisme. Le code – la *musicalité* du verbe – n'aboutit qu'au dévoilement : les métaphores, quand bien même obscures, suggèrent et connotent la corporéité et l'érotisme ; la démesure linguistique suggère un rythme et une progression orgasmiques.

¹ Cf. Rabelais, *Gargantua*, Paris : Gallimard, 1965, p. 193-202.

En conséquence, par l'intermédiaire du potentiel musical du verbe, Burgess parvient à imposer un détour à la signification, laquelle aboutit à ce que l'écrivain appelle la *pornophonie*. De là s'ensuit que l'expérience de la langue est avant tout une expérience corporelle et érotique qui, à l'instar de la musique, véhicule une signification qui s'affranchit de la dualité du signe linguistique, ou plutôt qui la déjoue en parvenant à la signifiante par une codification faussée. Burgess va même jusqu'à raconter une anecdote au sujet du passage mentionné qui aurait littéralement stimulé la libido d'un couple :

A massive blond football-playing student shyly brought his small dark girlfriend to me and said: "You put things right between us, sir. We'd been, you know, kinda not hitting it off, but that thing you read out made us both kinda horny and, you know, things were okay last night and things are okay today, so gee, thanks." Did this mean that the chapter was pornographic? Or, could pornography, or perhaps pornophony, reside in the way it was read aloud? (YHYT, 129)

Quelle que soit l'ampleur de la scène codée, il n'en reste pas moins que la langue est conçue en fonction de son potentiel corporel, corroboré par la mise en voix.

Le langage mène donc à la notion de corporéité qui se manifeste par la construction indirecte ou biaisée de la signification grâce au codage. Outre la dimension érotique sur laquelle nous reviendrons, le langage participe pleinement à la construction de l'idée de l'endoctrinement, notable dans *A Clockwork Orange*. En effet, tout se passe comme si la *musicalité* de la langue véhiculait, à la lecture, le thème qu'aborde le roman et comme si elle faisait éprouver au lecteur l'endoctrinement auquel fait face le protagoniste. C'est pourquoi l'écrivain s'est opposé à l'insertion de glossaire dans le roman, qui devait servir à élucider la langue inventée, *Nadsat*. Ce glossaire aurait anéanti l'opacité du signe, désambiguïsant le rapport du lecteur au langage. Car on a bel et bien affaire à un traitement ambivalent du signe qui protège la transparence d'un *bouclier* lié à la *musicalité* du verbe, mais qui constitue en cela même un instrument de manipulation. Autrement dit, si le signifié paraît neutralisé, en quelque sorte, par un *voile* du signifiant, le signifiant devient geste qui, à son tour, acquiert une plénitude de signification.

À ce titre, la remotivation onomatopéique illustre parfaitement la dynamique du détour par la *musicalité*. Si, en effet, dans *A Clockwork Orange*, l'onomatopée explore l'arbitraire du signe, c'est qu'à première vue elle semble écarter toute motivation, comme c'est le cas de l'onomatopée *kashl* qui imite le bruit de la toux.

Or, le mot provient du russe, qui est utilisé pour la création du *Nadsat*, et où le mot signifie précisément *tousser*. L'onomatopée est donc *faussement* motivée, car il ne s'agit pas d'un lien entre le signifiant et le bruit naturel, mais d'une passerelle entre les signifiants de deux langues qui fait surgir le signifié par un détour, presque secrètement. Ce processus est repris ailleurs, dans *Honey for the Bears*¹, où il est plus explicite car la fausse motivation est fournie par le texte, si bien qu'il en découle un effet comique : « *Chaika, chaika, went the gulls, announcing that they were Russian gulls or chaiki.* » (HFB, 41). L'onomatopée devient ainsi le moyen ludique d'interroger la sonorité naturelle d'une langue, comme si, par le recours à la fausse motivation, il s'agissait de prendre le contrepied de la thèse de l'arbitraire ou celle du caractère conventionnel du langage².

Le détour imposé à la signification débouche sur la dualité entre l'immersion dans l'opacité et l'appréhension transparente du signe. En tant qu'elle revêt une dimension de corporéité, la *musicalité* relève davantage du geste et de l'investissement physique dans le langage, qu'il s'agisse de son aspect érotique ou de l'expérience de l'endoctrinement par le langage.

Nous observons ici une intéressante opposition entre le *Nadsat* burgessien et le *Newspeak* orwellien dans *1985*³, reprise de *1984*⁴. Burgess examine l'invention du *Newspeak* chez Orwell en tant qu'il est outil de l'endoctrinement de l'*Ingsoc*. La vision d'une langue simplifiée à outrance, réduite à la communication seule dans sa forme la plus primaire, dépouillée de toute complexité syntaxique, de toute redondance synonymique et de toute exception, fait écho à la fascination burgessienne pour la langue et apparaît comme un cauchemar linguistique. Le *Newspeak* s'oppose d'une certaine façon à ce à quoi Burgess aspire dans son utilisation du langage ; les effets d'opacité, l'utilisation musicale de la langue, la remotivation onomatopéique qui mène à la saturation du signe et à l'exacerbation de l'arbitraire du langage, sont tels que le *Nadsat* burgessien entre en écho avec le *Newspeak*, tout en empruntant une direction différente, en refusant le dépouillement et la simplification pour privilégier la saturation. Si les deux

¹ Anthony Burgess, *Honey for the Bears*, Harmondsworth : Penguin Books, 1973.

² C'est dans son étude linguistique, *A Mouthful of Air*, que Burgess compare le linguistique au musical et explore le caractère conventionnel du langage. Voir Anthony Burgess, « Signals in the Dark », in *A Mouthful of Air*, Londres : Vintage, 1992, p.1-16.

³ Anthony Burgess, *1985*, Boston : Little, Brown and Company, 1978.

⁴ George Orwell, *1984*, Harmondsworth : Penguin Books, 1984.

langages visent à rendre compte de l'expérience de l'endoctrinement, le *Nadsat* – dont le nom semble provenir du russe *nadsadit* (надсидить) à savoir fatiguer sa voix ou s'éreinter – devient l'expérience même de l'immersion dans une structure d'endoctrinement. Le *Nadsat* est donc à la fois image et geste.

1.3.2.6 L'érotique du signe

En filigrane des multiples modalités du traitement du signe linguistique transparait le questionnement du lien musico-littéraire qui relève de la métatextualité. L'exploration de l'arbitraire du signe, l'idée du *voile* ou du *bouclier* du signe, ainsi que les paramètres fondamentaux de la signifiante littéraire qui en découlent – la codification et la nécessité du déchiffrement, le théâtral et le corporel, le comique et le ludique – participent tous du rapprochement essentiel, dans la fiction burgessienne, entre le musical et l'érotique. Si ce lien est révélateur, c'est qu'il est porteur de métatextualité en ce qu'il télescope la création et la procréation.

Tout d'abord, si la musique va, chez Burgess, systématiquement de pair avec la sexualité, c'est que l'une des raisons pour lesquelles elle est associée à l'érotisme réside dans le rapprochement entre l'acte créateur et la puissance érotique. Dans *The Wanting Seed*¹, par exemple, Tristram brise la loi de l'infertilité, en enseignant que le désir de la procréation est au fondement de tout art :

All art is an aspect of sexuality [...] But it goes deeper. Great art, the art of the past, is a kind of glorification of increase. I mean, take even drama for instance. I mean, tragedy and comedy had their origin in fertility ceremonies. The sacrificial goat – that's *tragos* in Greek – and the village Priapic festivals which crystallized into comic drama. (WS, 67)

C'est en ce sens aussi que l'acte créatif est représenté dans *Beds in the East*² dans une mise en scène érotique : il accompagne la sexualité ou semble sourdre d'elle, si bien que ce n'est pas l'acte sexuel qui est privilégié, mais la création qui en est tributaire :

He began to stroke her bare arm, tentatively but, as he was a musician, rhythmically. [...] Robert Loo went on stroking, the rhythm engendering a sort of *alla marcia* slow movement. Quiet strings, a monotonous alternation of minor, or rather modal, chords. Dorian mode. At her shoulder entered a most pathetic theme on a solo trumpet. The sudden sforzandi made him grip it, involuntarily, just for an instant. There was a certain

¹ Anthony Burgess, *The Wanting Seed*, New York : W.W. Norton and Company, 1996.

² Anthony Burgess, *Beds in the East*, in *The Malayan Trilogy*, Londres : Vintage, 2000, p.1-186.

creative excitement, expressed in glandular constrictions which he knew well. [...] The still stroking hand met more nakedness than it had expected: it was out of its depth now, out of the shallow end of hand or arm. Not being able to swim, one could not struggle back to shore: and, anyway, there was no breath to swim with. The asphyxiation was something new, and it seemed to make drowning an urgent necessity. [...] Music squeaked remotely from the ceiling; a toad bellowed from the waste-pipe. There was a crescendo which seemed to require a new form of notation. Surely no one before had ever written *fffff*? Impossible. And then he saw that it was in fact impossible. The whole structured collapsed, but the memory of the act of creation, the intention of the whole vast composition mercifully hung around. (BIE, 474-475)

L'essentiel de la progression de ce passage consiste en ce que la musique, qui est métaphore de l'érotisme au début, se mue, à la fin, en une érotique de l'acte créateur. La métaphoricité rappelle l'idée de la *pornophonie* – ce voile du signe qui dissimule la signification érotique, tout en la rendant apparente par l'expérience de la *musicalité* du verbe même.

La conquête amoureuse devient étape de création. C'est l'acte érotique qui apporte l'inspiration. C'est aussi l'acte érotique qui représente l'ultime maîtrise de la puissance créative :

At the blinding moment of climax Robert Loo saw quite clearly the kind of music he wanted to write: his vision confirmed those shafts, those bursting fragments, of last night. The claims of the body, the claims of the emotions – some fine soaring melody above the lush piano chords of the soloist. The violinist had disappeared. When his body had quietened, Robert Loo saw an unbidden picture of rows of tins on his father's shelves. He frowned at first, wondering what this could mean, and then smiled faintly. He had conquered those giants – harmony, counterpoint, orchestration – long ago. And now he had conquered love. (BIE, 534-5)

Mais, outre le lieu commun de la puissance érotique créative, les romans burgessiens amorcent une réflexion sur la sexualité et sur l'érotisme comme questions sociales. Dans *Earthly Powers*¹ sont ainsi abordés divers aspects du corps sexuel ou de la sensualité érotique dans la société, renvoyant aux questions de l'inceste, du métissage (*miscegenation*), de la fécondité (*philoprogenitiveness*), ou celles du corps sexuel vieillissant ou du corps érotique confronté à la religion.

De ce point de vue, la sexualité se trouve le plus souvent abordée, directement ou indirectement, par l'entremise de la musique, comme si le musical constituait un paradigme de l'érotique.

Le lien entre la musique et l'érotisme s'affirme d'abord dans les nombreuses associations ponctuelles du musical et de l'érotique dans le roman. Le narrateur, dont l'apostasie provient de l'incommensurabilité entre son

¹ Anthony Burgess, *Earthly Powers*, New York : Simon and Schuster, 1980.

orientation sexuelle et la religion, engendrant un paradoxe créatif (« God forced me to reject God » (EP, 52)), associe un fragment du *Sacre du printemps* à un souvenir érotique :

I think, the first British performance of *Le Sacre du Printemps* was given. I may be wrong, but I seem to associate the final movement with his cool hand touching mine in excitement. We became lovers almost at once. (EP, 53)

Ailleurs, dans un dialogue, les Italiens se voient accusés de mêler continuellement la musique à la sexualité (« They cannot hear music unless it is very loud. They cannot like it unless it is very sexual. [...] I mean love duets. La Bohème. Butterfly » (EP, 119)).

L'association musico-érotique prend aussi la forme d'une plaisanterie. Dans le vingt-sixième chapitre, par exemple, la même image musico-érotique apparaît plusieurs fois, produisant un effet scénique comique (« and he plucked at his crotch as if to extract music from it » (EP, 142) ; « Though in full view of a group of, from their twang, New Englanders, he arpeggiated a chord on his crotch. » (EP, 144)).

Dans ce contexte, le texte s'empare aussi de la *musicalité* afin de décrire une scène érotique. Le rythme et la métaphore musicale permettent de représenter l'acte sexuel sous le *voile* linguistique :

Encouraged, Robert gently eased his throbbing burden into the timid heat of the sacred fissure, soothing with gently words, words of love, while the angelic bell pounded and pulsed without. And then the promise loomed, the declaration of the Angel of the Lord, and the rhythm of ancient drums pulsed in imperceptible gradations of acceleration under a choral utterance that was emitted from the silver throats of all the Angels of the Lord, filling the universe to the remotest crevices where lurked, like shy sea beasts, stars not yet named, galaxies unchartered. And then the madness followed, the drought of a demented hoarseness of arcane and terrible incantations, the rasp of words ineffable, prayers to gods long thrust under earth or set to gather the dust of eons in caverns remote and hallowed only by mouths themselves long filled with dust, for the rancorous hordes of those who flaunted the banners of Galilee had smitten and broken and flattened the ancient empire of Faz and Khlaroth. And then, O miracle of miracles, the drought was overtaken by the bursting of the dam, by the flooding of the whole desiccated earth, and Robert's voice rose like a trumpet in the ecstasy of his spending. (EP, 166)

Cette utilisation d'une langue teintée de métaphoricité musicale rappelle l'idée de *pornophonie* en tant qu'elle transforme le langage lui-même en une expérience érotique.

Dans *Earthly Powers*, le lien musico-érotique se cristallise dans la figure de Don Giovanni qu'incarne Domenico (« Domenico, an unattached man, hence by definition a womanizer » (EP, 124) ; « filthy leering little Don Giovanni » (EP, 134)).

Le *donjuanisme* s'oppose d'abord à la procréation au profit du plaisir seul. L'hédonisme se lie à la sensualité musicale et va à l'encontre des préceptes religieux que le texte n'a de cesse d'opposer aux paradigmes de la sexualité. Ainsi, le *donjuanisme* se voit condamné par la religion comme le sont l'homosexualité ou l'onanisme en ce qu'ils refusent l'enfantement (« Pollution, that's what Sister Berthe called all sexual acts where you spill your seed, disgusting this sin of Onan » (EP, 139) ; « God made me as a being desirous of spilling seed in forbidden places. God made me incapable of the ordinary philoprogenitive lusts of men. » (EP, 366)). Le *donjuanisme* amène aussi à la réflexion sur l'inceste et sur l'infidélité. Mais ce en quoi il s'apparente au musical, c'est par la temporalité qu'il implique. La dynamique à laquelle il obéit dépend de la répétition. Dans son essai sur l'érotisme musical, Søren Kierkegaard souligne justement la dynamique de reprises qui rend l'approche de Don Giovanni esthétique¹. Or, Domenico de *Earthly Powers* est un Don Giovanni stérile, et l'adultère (auquel sa femme a recours) s'impose comme l'unique solution pour assurer une descendance.

Apparaît alors l'union incestueuse ou adultère (« sororal incest » (EP, 145)). L'inceste fraternel devient solution ironique à l'homoérotisme. L'adultère mène au métissage créatif, et, dans le roman, la parenté de l'union interdite avec la création artistique sous-tend l'idée d'inceste. Elle apparaît très clairement dans la référence à la définition joycienne d'inceste.

Joyce had said to me something about *insect* or *incest*. The dread word could not be uttered even in a dream, hence the metathesis. But there was something superficial there, whimsical, a mere snigger. There had to be another justification. A musical one? I had suggested. Domenico told me one was available. Joyce's hero HCE resolved into a musical theme, H being the German for B natural. The SEC of insect was, again in German, E flat E natural C. the two three-note themes went together in perfect harmony. CES would not do. (EP, 184)

C'est donc de la sexualité que surgit l'idée de la créativité. La gémellité, par exemple, a partie liée avec l'aspect artistique qui découle de la miscégénéation (« genetically artistic » (EP, 185)). La procréation devient de proche en proche

¹ Dans une réflexion intersémiotique sur les moyens d'expression dans l'art (musique, littérature, peinture, danse), Kierkegaard aborde la question de l'érotisme par le biais de la notion de temps. Le répétitif et l'éphémère du *donjuanisme* constituent, selon lui, l'esthétique proprement musicale : « L'amour mental est existence dans le temps, l'amour sensuel disparition dans le temps, mais justement le médium qui exprime ceci est la musique. » Søren Kierkegaard, « Les étapes érotiques spontanées ou l'érotisme musical », in *Ou bien... Ou bien ...*, Paris : Gallimard, 1943, p.76.

métaphore de la création en général, et l'union interdite ou impossible, qu'il s'agisse de l'inceste, de l'union homosexuelle, ou encore de la gémellité, tend à devenir véhicule du lien musico-littéraire¹. La sororité renvoie, en effet, aussi bien à l'homosexualité qu'à la gémellité, et il est difficile de ne pas faire le rapprochement entre la sororité érotique et l'idée des arts « sœurs », comme on appelait l'union intersémiotique entre la poésie et la peinture, mais aussi la musique.

L'excentricité de l'union (« sexual tropism » (EP, 452)) trouve alors sa correspondance dans l'approche littéraire. Le roman évoque même une théorie de l'inceste comme structure latente du langage :

Johnboy's found out, at second hand, but that seems to be the only way, that there *is* a relation between linguistic structures and familial constellations, and that when anything like incest creeps in language does go haywire – so it seems that his theory that the thing's universal will hold water. (EP, 537)

L'érotisme devient une question essentielle à l'art et au langage. Le polyglottisme qui s'établit entre les jumeaux devient miroir d'un ménage pluriel où le mélange linguistique reflète le métissage (« Hortense's two and only children were now talkative human beings, spouting to their uncle or *tonton* or *zio* Ken the kind of macaronics to be expected in trilingual infants » (EP,185)). La langue elle-même recèle des éléments érotiques (« naturally he made the word sound like an ejaculation » (EP, 557) ; « [...] the aspirated stress Geoffrey laid on the word. It connoted sex and his own shameless infidelities. » (EP, 8)).

C'est dans ce contexte d'une hybridité sexuelle fondamentale que se pose la question de la signification, à la charnière entre le musical et le littéraire. L'importante scène du concert, qui apparaît à la fin du roman, est une illustration ludique du pouvoir érotique de la musique :

Domenico raised his baton. Pianissimo chords on muted horns and trombones and a slack roll on the deepest kettledrum. Debussyish fourths on oboes and clarinets. The curtain rose. [...] Domenico's music tried to depict the acid action of the picking liquor. There was some amusement. [...] The music began to swell as if accompanying cinematic sunrise over the desert. No no no, Domenico did not have it in him. The woman behind me began to hum the theme as if she, which in a sense she did, knew it already. Julia Kristeva from the Dalmatian coast loosed aphrodisiacal syrup that stirred even my scrotum. The temptation of the senses of Nicholas began: it owed something to Flaubert's *Tentation de Saint Antoine* and involved phatasmagoric images of wine, food and

¹ Burgess recourt à cette métaphore en parlant de la musique chez Joyce : « *Finnegans Wake* perhaps had to be written as a horrid warning to musical literary men not to let two irreconcilable arts mate and beget a stillborn hybrid. » Anthony Burgess, « Re Joyce », in *This Man and Music*, *op.cit.*, p.148.

copulation. Nicholas desperately invoked the figure of the suffering Christ. Christ appeared, only to reveal himself as the naked god Pan. Ballet of hetaerae and hours, choreography by Italo Castaldi. Nicholas fell. Great love or sex duet between himself and Venere. The music mimed coitus. Some woman to my right tutted loudly. The coitus was interrupted in mid-chord. (EP, 495)

Ce passage souligne avec humour la prégnance de l'érotique dans le musical, tout en abordant la question de la représentation musicale et littéraire. L'*ekphrasis* musicale rappelle à elle seule la spécificité de l'inscription de la musique dans le littéraire, en évoquant la nécessité de l'image. En ce qui concerne la musique, la question de la représentation se pose aussi. L'érotisme apparaît comme l'objet central de la représentation musicale.

Deux aspects viennent renforcer le lien musico-érotique comme métatexte : tandis que la question du code dans *M/F*¹ présuppose que le langage est porteur d'une structure révélatrice de l'érotique, la question du jeu dans *The Pianoplayers*² file la métaphore musico-érotique en définissant deux modalités du jeu.

La dynamique du *voile dévoilant* fonctionne aussi dans *M/F*. La sexualité est représentée au moyen d'une codification dont la clef est transparente et conduit le lecteur à lire le texte comme une métaphore filée, ou plus précisément le voile linguistique amène le lecteur à ne pas interpréter le texte de façon littérale.

Ici, la codification³ du passage érotique central est fondée sur la dimension spatiale et cartographique :

The room had a pleasant mixed smell of cognac, cocoa-butter, female sweat and Calèche. I stripped myself totally and then set about stripping Irma. I know that the reader claims a right to be let in as voyeur of any sexual encounter required by the action of a story (this was very much required, since my getting Castita depended on it), but I have always been shy of, to use Professor's Keteki's heavy whimsy, mabdasizing public activities. All I can do is give you vulgar frigidities of symbolism, debased Blake, saying that she lay on that bed like Long Island, the sheets being blue, and that I caressed such areas as Wantagh and East Norwich till they were flaming with light, and then my calm lapping like the waters of Flanders Bay provoked by a miracle riot in Riverhead. Not, of

¹ Anthony Burgess, *M/F*, Harmondsworth : Penguin Books, 1973.

² Anthony Burges, *The Pianoplayers*, Londres : Arrow Books, 1987.

³ Bien sûr, le codage érotique possède un potentiel humoristique, comme dans la scène fondée sur une formule chimique et introduite par un zeugme dans *The End of the World News* : « She put off her dowdiness with her clothes. So far the one word spoken had been "In." Soon it became the second word, this time spoken by her. Microagronomy was far. To delay his ejaculation he repeated over and over again to himself the chemical formula for monosodium glutamate : HOOC(CH₂)₂CH(NH₂)COONa. But this was soon transformed into meaningless vocables – hook chacha coona hook chacha coona – which matched the rhythm of his thrust. She, at the moment of their joint climax, felt herself being impregnated by Calvin Gropius who, for a reason she could not at first comprehend, wore a bright star on his brow. "The second coming," she said. » Anthony Burgess, *The End of the World News*, New York : McGraw-Hill Book Company, 1983, p.64.

course, the Amherst Riverhead, but there was a coincidence. Eventually it was her wish more than mine that Manlingamhattan, though keeping its rightful place on the map, should have its isolating rivers sucked away, to be embraced by membranous Jersey City and South Brooklyn. (MF, 34)

Le voyage du protagoniste apparaît comme une quête du Graal, itinéraire parsemé d'obstacles initiatiques, quête symbolique de la recherche de sens. Les étapes de la quête prennent la forme de devinettes. Le roman reprend, en effet, l'approche structuraliste de l'inceste proposée par Lévi-Strauss : le secret devient la clef de l'inceste. Le protagoniste poursuit les œuvres d'un auteur, Sib Legeru, dont le nom lui-même signifie l'inceste (*sib legere* provenant de *to lie with one's sib*). Les œuvres trouvées relèvent de l'intermédialité : « I was astonished to find that he had composed music as well as created literature and pictures. There was an orchestral score headed *Sinfonietta*. » (MF, 194).

Les symboles principaux du texte construisent la structure de l'opposition et de la dualité. Le titre amorce le mariage entre musique et littérature¹. D'autres symboles viennent soutenir l'ambivalence et l'opposition. L'incertitude du sexe transparait à plusieurs niveaux : « her ginger cat Rufa that, before its only pregnancy, had been called Rufus » (MF, 39). Les symboles du double prolifèrent : l'animal mythique, l'amphisbène qui semble avoir deux têtes, en est un exemple. Le texte mime l'effet de miroir par le chiasme (« my eyes closed, closed eyes being better than a shaving mirror » (MF, 104)).

Dans *The Pianoplayers*, le texte met en place un parallèle ludique entre la musique et l'érotisme. Le titre du roman prend le contre-pied de la rigidité de la performance musicale : le père de la narratrice n'est pas pianiste, mais *joueur* de piano, rejetant les conventions de la tradition musicale :

My dad always called himself not a pianist but a pianoplayer [...]. Pianist, he used to say, means somebody in white tie and tails who interprets Chopin beautifully and never, unless he's Schnabel, plays a wrong note. If he's Schnabel the wrong notes are expected and are part of his style. (PP, 12)

C'est à partir de ce rejet du conventionnel et du sérieux de la musique classique que s'amorce la notion de jeu, qui prend différentes acceptions. D'une part, en ce qui concerne le père de la narratrice, jouer est une activité musicale qui mêle le plaisir insouciant à la nécessité de gagner sa vie. La jouissance du jeu contient donc un enjeu plus sérieux qui se cristallise dans la scène du marathon de piano,

¹ M/F correspond à l'indication musicale *mezzoforte*, à l'opposition entre féminin et masculin, aux initiales du protagoniste Miles Faber, mais aussi au message secret de l'inceste (*motherfucker*).

où le protagoniste doit jouer pendant trente jours et trente nuits. À ce titre, on peut recourir à la différence esquissée par Michel Picard entre *playing* et *game* : la première activité, liée à *jocus*, est un jeu insouciant tandis que la seconde, fondée sur *ludus*, contient en germe des enjeux importants, comme si le jeu devenait, en puissance, un modèle applicable à d'autres activités¹. Le roman de Burgess explore ces diverses acceptions du jeu, et si le pianiste s'adonne davantage à *jocus*, le marathon du dixième chapitre transforme momentanément son activité en *ludus* : « In a way he was turning into what he thought he never could be, not Pianoplayer but a Pianist, God help him. » (PP, 133).

D'autre part, le sens musical du jeu oscillant entre exécution joyeuse et exécution sérieuse est récupéré dans la partie du roman traitant de la vie de la narratrice. C'est là que le jeu est assimilé à l'érotisme par l'intermédiaire du rapprochement stéréotypé entre l'instrument musical et l'érotique :

This Robert Shaw was the first one I ever had who was able to be taught seriously and slowly and in Great Detail about the music that was lying waiting in a woman to be drawn out by a man willing to learn as a man who wants to play the piano is willing to learn. [...] and I would explain to that a woman is a very sensitive instrument that has to be approached with love and respect and knowledge. The use of the two hands and the eight fingers and the two thumbs, of the mouth, of rhythm and what my dad called Counterpoint and what he called the most difficult bloody thing in the world, far worse than three against two in slow time. (PP, 166)

C'est sur ce rapprochement que la deuxième partie du roman repose. L'école d'amour est fondée sur une méthode ludique de l'apprentissage du corps. La méthode érotique de la narratrice découle alors naturellement de la méthode de piano ludique inventée par son père. Le jeu est ici tout aussi bien le *jocus* que le *ludus* :

Love is an art, like music. Like music, it has to be learned. A woman is a sensitive instrument. Properly treated, she can discourse the most heavenly harmony. Ellen Henshaw's School of Love offers to all male aspirants the opportunity to learn. Play the piano of love with the skill of a Horowitz or an Oscar Peterson. Write to Box – for further details. (PP, 168)

Le lien entre l'érotisme et la musique semble contenir en germe un degré de métatextualité. En effet, le rapprochement reflète le processus analogique, rappelant le lien musico-littéraire :

[...] a piano unplayed or played ineptly is a mere thing. A piano expertly played communicates on the aesthetic or, indeed, the spiritual level. It is not of course, an

¹ Cf. Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris : Minuit, 1986.

analogy that must be carried too far. Analogies are necessary in discourse, but all analogies are fundamentally mendacious. (MF, 170)

De surcroît, l'analogie amorce la polysémie du jeu, de sorte que la notion devient applicable au littéraire et à la textualité mêmes qui, comme dans l'analyse de Picard, obéissent à la dualité entre *jocus* et *ludus*.

Dans *Byrne*¹, l'association du musical et de l'érotique est cristallisée dans la voix² qui révèle le pouvoir de séduction³. L'association de l'oralité et de l'érotisme explore les symboles des voix opératiques, rappelant également la source d'inspiration majeure que constitue pour Burgess l'œuvre de James Joyce. Le chapitre « Sirens » dans *Ulysses*, par exemple, recourt à l'oralité comme moyen d'arrimer le musical à l'érotique. Chez Joyce, la voix va jusqu'à absorber le personnage, de sorte que, grâce à la synecdoque, les protagonistes n'apparaissent plus qu'en tant que voix. Le roman de Burgess joue de ce lien musico-érotique et explore sa dimension comique, en subvertissant le contexte religieux par la voix qui trahit le paganisme de Byrne. Le protagoniste incarne ainsi le primitif, le païen, l'orgiasme, bref il tient de la puissance du musical qui s'apparente davantage au dionysiaque qu'à l'apollinien.

Si la musique est liée à l'érotique, c'est qu'elle tient aussi de l'idée de la transmission, qu'il s'agisse de l'héritage familial en général ou de la lignée génétique. La musique est héritage, car elle est non seulement transmise de père en fils, mais elle est aussi acquise génétiquement⁴. Le musical recèle ainsi une part primitive et originaire. La transmission de la musique est elle-même teintée d'un érotisme qui rappelle le complexe d'Œdipe. Le couple, la cellule familiale et la procréation se lient inextricablement à la musique (« their sexo-musical ménage » (B, 30)).

¹ Anthony Burgess, *Byrne*, New York : Carroll and Graf Publishers, 1997.

² « John had a treble voice so sweetly piercing | it quite belied his boyish heathen heart. | Old ladies, when they heard the little dear sing, | Could not forbear to let the teardrops smart. » (B, 10).

³ « One Christmas he sang solo in *Messiah* – | With 'Comfort ye, my pee-eople' etcetera. | He saw a dark-haired mezzo in the choir. | And a few days after he'd properly met her a | Fleshly affection in them both took fire. | They kissed and colled in parks and fields and, better, a | Warm bed, her own. There's danger, I suppose, | In singing sacred oratorios. [...] | There are such women, often drab in dress, | Who give out thermal signals. Pure, demure, | They show, even when singing in a choir, | The lineaments of gratified desire. » (B, 11).

⁴ « Clearly a passion for the sonic art | Was something that his father's voice bequeathed. | Above the rhythm of his mother's heart | The foetus heard it long before it breathed. | Erotic soarings of a tenor part | Would soothe his gummy twinges when he teethed. » (B, 4).

Parallèlement à l'oralité, s'établit un réseau d'allusions à la suggestivité érotique des instruments musicaux. La polysémie du verbe *jouer* ne cesse d'être explorée¹, les instruments acquièrent des attributs ithyphalliques² et exercent un effet érotique puissant³.

Dans le contexte de ce rapprochement musico-érotique, la création, telle qu'elle est représentée par la musique de Byrne, advient grâce à la puissance érotique. C'est une cantatrice soprano qui inspire le protagoniste ; c'est en procréant qu'il crée ; c'est dans sa musique que se reflète tout l'érotisme, où le païen, l'originaire et le religieux s'entremêlent à la musique⁴. L'opéra en un acte que Byrne compose en s'inspirant du *Décameron*, va jusqu'à mimer le coït, comme l'œuvre de Domenico dans *Earthly Powers*⁵. Les exploits musico-érotiques de Byrne sont prédiés sur des éléments de divers opéra. Se superposent alors et l'érotisme excentrique d'un Don Giovanni, et l'asservissement amoureux auquel a recours un Pasha Selim⁶ et l'infidélité d'un Pinkerton⁷.

D'un autre point de vue, le lien musico-érotique soulève la question de la signifiante, à la charnière entre le texte et la musique. La question de la représentation apparaît dans la possibilité de mettre en musique l'acte sexuel. Mais il y a, parallèlement à l'enjeu sémiotique, un enjeu originel : la musique – comme dans la conception kierkegaardienne de la répétition – est, en quelque sorte, naturellement dotée de la puissance érotique, l'origine mythique du musical ayant partie liée avec l'orgiaque, et l'expérience du sonore devenant à la fois expérience du sexuel et révélation de l'originel érotique.

En ce sens, le lien musico-érotique dans *Byrne* reconstruit dans le comique l'union symbolique mythique ou primitive entre l'art et la sexualité. On en revient à l'association entre création et procréation, lien qui implique la transmission et l'alliance, mais aussi au rapprochement entre instinct primitif et orgiaque et art.

¹ « He played outside it too. At seventeen,| He put a Catholic Bootle girl in pod. » (B, 16).

² « [...] the horn with sliding rod (Both symbols of his sexual bravado). » (B, 16).

³ « He loved the tuba, trumpets and trombones,| Which smote his very scrotum with their groans. » (B, 15).

⁴ « His jazzed-up *Crucifixion* was asserted | To be foul blasphemy, and far from funny | Rabelais choruses that more than flirted | With the erotic and the lavatorial. » (B, 20).

⁵ « Not even postwar laxness could compel Huxley, the Sitwells to find elevation in naked howlers miming copulation. » (B, 21).

⁶ « Seraglios, whether Arab Turk or Persian, are dreams of virile omnicompetence. » (B, 22).

⁷ « Like Pinkerton, he shacked up with a geisha. » (B, 41).

Selon Gilbert Durand, la musique tend originairement vers l'érotique, en opposant le féminin au masculin. Gilbert Durand explore ce lien, en évoquant l'ancienne théorie de la musique chinoise :

Cette dernière [la traditionnelle conception chinoise de la musique] est considérée comme union des contraires, en particulier, du ciel et de la terre, et [...] on peut dire que chez les anciens Chinois comme chez les poètes romantiques la sonorité musicale est ressentie comme fusion, communion du macrocosme et du microcosme. Le symbolisme de la mélodie est donc, comme celui des couleurs, le thème d'une régression vers les aspirations les plus primitives de la psyché mais aussi le moyen d'exorciser et de réhabiliter par une sorte d'euphémisation constante la substance même du temps.¹

Ainsi, pour Durand, la musique, par la rythmique, par la symbolique des voix, par la structure, n'est qu'une *méta-érotique* qui charrie les instincts primitifs de l'homme. La dynamique d'oppositions qui sous-tend toute la musique reflète des oppositions fondamentales qui régissent le féminin et le masculin. Dans *Byrne* le lien musico-érotique exploite cette polarité mythique.

Cette dichotomie est également présente dans *Mozart and the Wolf Gang*², où apparaît un court texte en prose, intitulé « K. 550 (1788) », divisé en quatre mouvements, à l'instar de la *Symphonie n°40 en sol mineur*, K.550, de Mozart que le texte vise à transposer de façon structurelle. C'est le premier mouvement, prédié dans la symphonie classique sur la forme sonate, qui est construit autour de deux thèmes que l'on oppose habituellement par la métaphore de la dialectique entre le féminin et le masculin. Une telle opposition devient littéralement mise en scène dans le premier mouvement du texte burgessien, où l'on voit d'abord apparaître un personnage masculin, associé au premier thème de la symphonie mozartienne³ :



Exemple 1 – Wolfgang Amadeus Mozart, *Symphonie n°40 en sol mineur*, K. 550, mes.1-5 (violons).

Le texte mime la musique en instaurant une équivalence rythmique de ce thème et en le reliant au personnage masculin : « He himself, he himself, he himself

¹ Voir Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Dunod, 1969, p.256.

² Anthony Burgess, *Mozart and the Wolf Gang*, Londres : Vintage, 1992.

³ Voir le contexte de ces exemples en annexe A.18.

trod » (MWG, 81). Puis, vient le thème féminin – « She in room drinks off chocolate » (MWG, 82) – qui correspond au second thème de Mozart¹ :



Exemple 2 – Wolfgang Amadeus Mozart, *Symphonie n°40 en sol mineur*, K. 550, mes.44-51, (violons).

En explorant ce *topos* dialectique, le texte associe à la fin les deux thèmes, mimant l'union thématique finale : dans la forme sonate, les thèmes sont exposés, en effet, dans des tonalités différentes² ; l'exposition est suivie du développement qui module et mène à la récapitulation qui réexpose les thèmes dans la même tonalité de la tonique. Cette réunification des deux thèmes est suggérée par l'érotique :

She in room drinks off chocolate. She in bed waits. Frail sun kisses elegant body. Clothed but in satin sheets, in wool coverlet. In square four-poster waits. Note four to be abandoned soon as eternal divisor. Two arms stretch, beckon in sad welcome. Two eyes meet two eyes in sad abandon. Silverbacked handmirror slides off satin floorwards. Two breasts with rosy nipples sadly greet. As rises. His rises. Full naked as sad time beckons, to frame in lethal steel the proffer of tenderness. She is his, he hers, they theirs, two are one. Lips sadly greet, sadly join. Wallmirror sees, indifferent as time's running. Her own hair, silk most lustrous, falls, silk, lustrous, odorous. Bare skin on bare skin slides, glides. Burn, lips, loins conjoin. (MWG, 84)

Dans sa conclusion au roman, Burgess commente cette tentative de *symphonisation* du texte, en mentionnant cette polarité :

Literature, in the form of the text to be set to music, must always be ready to help the composer; whether music can help literature is another matter. Earlier in this inadequate bicentennial tribute, the reader will find a kind of fiction whose structure is derived from Mozart's 40th Symphony in G minor. There is a vague male essence and a vague female, at first disjunct because the principle of key, taken shamefully literally, separates them, later permitted to consummate marriage through the occupation of the room of a common tonality. The figure in the carpet is the persistent quaver accompaniment of Mozart's main, or male, theme in the first movement. The pervading melancholy is that of a minor key. (MWG, 146)

¹ Si la transposition du premier thème passe par l'imitation rythmique, il semble beaucoup plus difficile de raccrocher le second thème à la prosodie chez Burgess. Certes la syntaxe singulière – les phrases simples, les syntagmes prépositionnels – semblent indiquer un soubassement rythmique musical, mais il semblerait que ce soit le sens, cette fois-ci, qui vise à opérer le rapprochement musico-littéraire, ne serait-ce que par le champ lexical lié à la féminité et à la corporéité. Nous explorerons la problématique de la transposition rythmique au chapitre III.

² Fréquemment, le second thème apparaît à la dominante. Ici, il est dans la tonalité de *si* bémol majeur, donc la médiate (III^e degré).

Ainsi le texte paraît reprendre certains contenus latents de la musique qui tiennent du mythique et de l'érotique – la *méta-érotique* dont parle Durand – et qui transparaît aussi bien dans les rythmes que dans les oppositions fondamentales.

1.3.2.7 Le questionnement du signe

La passerelle qui s'établit entre la musique et la littérature par le truchement de la sexualité pose la question de la signifiante et de la représentation et conduit à d'autres interrogations liées à la signification. Comme chez Aiken, c'est la littérarité qui est interrogée grâce aux contrastes et aux parallélismes entre les deux arts. L'un des questionnements qui en résulte concerne la signification politique et historique en art. Le questionnement de la signification musicale constitue alors un miroir tendu à la fiction. Dans *Byrne*, le protagoniste part en Allemagne et travaille pour les Nazis, et c'est l'asservissement de la musique aux fins nationalistes et patriotiques qui interroge le signe¹.

Dans *Beds in the East*, la signification politique de la musique apparaît dans le parcours musical du jeune compositeur, Robert Loo, que le protagoniste, Crabbe, tente de faire connaître à l'Ouest. La trame musicale du roman traduit la jonction entre deux univers et véhicule leur incommensurabilité. Dès le début, la musique de Loo est prédiquée sur cette frontière entre deux mondes². La musique de Loo est une musique idéale et silencieuse, et tout ce que Crabbe

¹ « The question is: Can music really speak? | Music is merely notes, all self-referring; | The articulate faculty is weak; | Music means rather less than a cat's purring. | The fact that E flat clarinets can squeak | Will hardly make them murine. So, in stirring | The listener's blood with crash and upper partial, | Is not a march a march, abstractly martial? » (B, 34).

² « The violins carried their sawing figuration up to the last chord, while the viola hinted at a sort of parody of the main theme and the 'cello plunged right down to its dark bottom string. Then the tape wound to the end, broke free and swished round and round. Crabbe switched the machine off. The silence contained an image of the quartet as a whole, clear and yet as though seen from a distance, so that the shape was more apparent than the details. The first movement had seemed to suggest a programme, each instrument presenting in turn a national style – a gurgling cantilena on the 'cello, a kampong tune of the viola, a pentatonic song on the second violin and some pure Western atonality on the first. And then the scherzo working all these out stridently, ending with no resolution. A slow movement suggesting a sort of tropical afternoon atmosphere. A brief finale, ironic variations on a somewhat vapid "brotherhood of man" motif. It was a young work, boyish in many ways, but it held together, it was coherent, and it showed remarkable technical competence. Its composer had never heard a live quartet, knew the masteries only from broadcasts and gramophone records, and some of the orchestral works he studied – Mahler, Berg, Schoenberg – he had never heard at all. And yet the score of the symphony Crabbe held on his knee – neat spidery dots and lines and curves, showing a kinship to Chinese calligraphy – seemed confident in its handling of orchestral forces on a perhaps too large scale, its use of unorthodox combinations – xylophone, harps, piccolo and three trumpets, for example – and its precise signals of dynamics and expression. » (BIE, 400).

essayera d'accomplir, c'est de la rendre sonore, en tentant de trouver les moyens nécessaires pour la jouer en concert ou l'enregistrer. Car l'objectif de Crabbe est politique et nationaliste : Loo est susceptible de devenir une figure de proue de l'indépendance de la Malaisie. L'intention musicale (« Music can be a big thing to a country finding itself. Music presents a sort of image of unity » (BIE, 404) ; « This symphony could be played as a big gesture of independence » (BIE, 423)) est donc pour Crabbe le contraire de ce qu'elle représente pour Ennis dans *A Vision of Battlements*. Toutefois, Loo refuse cet assujettissement de la musique aux enjeux politiques et nationaux (« I am not composing for Malaya. I am composing because I want to compose » (BIE, 404)). La musique pour Loo reste à jamais silencieuse, rappelant la théorie de l'« harmonie des sphères ».

À ce simulacre de l'« harmonie des sphères » que représente la musique de Loo s'oppose la musique populaire, issue de l'Occident, et représentée par la reproduction mécanique : la boîte à musique, Apollo, que le père de Loo achète et qui l'empêche de composer. La musique muette, intérieure, s'oppose à la musique artificielle et criarde de la machine qui s'attire l'adhésion populaire. Loo va jusqu'à endommager la machine, mais on la fait réparer rapidement. Sa musique est un mélange des musiques occidentales et orientales¹, mais elle ne réussit pas à les fédérer. Puis, soumise à l'évaluation par des occidentaux, la musique de Loo est rejetée. Non pas qu'il s'agisse d'un échec de la musique elle-même, mais la synthèse que Loo réalise dans sa création – synergie de styles différents qui symbolisent la multiplicité ethnique de la Malaisie et la cohabitation avec l'Ouest (« extraordinary collocation of cultures » (BIE, 491) ; « binds the nations together [...] like music » (BIE, 491)) – n'est plus d'actualité. La Malaisie gagne son indépendance, et c'est l'authenticité autochtone qui est recherchée². Le pari de l'alliance multiethnique, rêve de réunification tant entre divers peuples

¹ « Loo had sucked in hundreds of polyglot street songs with his mother's milk, absorbed the rhythms of many Eastern languages and reproduced them on wind and strings. It was Malayan music, but would Malaya ever hear it? » (BIE, 404).

² « Joe and I had a look at the music of this Chinese boy [...]. Frankly, I don't think there's much we can do. He's got past the stage of elementary harmony and counterpoint and so on: in fact, he's technically very competent. But it's not technique we're after. [...] What we want is the indigenous stuff – folk-song and dance, six-tone scales and the rest of it. Our assignment is to study indigenous music and find out some of the real native artists. This Chinese boy has sort of rejected the native stuff (for instance, there's not a trace of the Chinese pentatonic in his work) and turns out very competent imitations of imitations – second-rate cinematic romantic stuff, complete with big Rachmaninoff tunes on the violins and chords banging out on the solo piano. » (BIE, 572)

malaisiens qu'entre l'Orient et l'Occident, échoue symboliquement dans la musique.

On voit ainsi émerger une grande diversité de types de la présence musicale chez Burgess et Aiken, mais le point commun entre les œuvres de ces deux écrivains réside dans l'interrogation de la signification par le biais du contraste entre le musical et le littéraire. En filigrane de ce questionnement, apparaît la notion de signification en littérature : la quête de nouvelles formes, de nouveaux langages artistiques, pour lesquels l'image et le symbole de la musique constituent un moyen de confrontation heuristique.

Les interrelations entre les deux arts sont d'autant plus prégnantes qu'elles apparaissent fréquemment, non pas dans une dynamique de rapprochement absolu, idéalisé et fondé sur l'idée de l'harmonie entre les arts, mais bien dans celui de l'agonistique intersémiotique qui permet de majorer le contraste signifiant et esthétique.

C'est par cet aspect que se réalise le détour de signification chez Burgess sous forme de codification. C'est par la confrontation interartistique aussi que la dimension temporelle est explorée entre musique et littérature. Le rapport entre les deux arts tient souvent, comme chez Burgess, d'une approche ludique de l'intersémiotité, aspect qui n'a pas tant pour objectif de transposer une forme de façon littérale que d'instaurer une dimension sensiblement interactive entre l'œuvre et son lecteur, grâce à la simple suggestion de cette traduction intersémiotique formelle, mais aussi par le biais d'images musicales et de symboles. La critique musico-littéraire doit donc nécessairement tenir compte de cette part ludique qui découle de l'intermédialité et qui ne cesse de charrier une réception spécifique.

1.4 LE TEMPS, LA RÉCEPTION ET L'ANALOGIE INTERSÉMIOTIQUE

Le caractère ludique du lien musico-littéraire chez Burgess, mais aussi l'idée de la confrontation entre musique et littérature, nous amènent à considérer une autre façon d'envisager l'intersémiotité. Outre la dialectique entre formalisme et thématisme qu'il semble nécessaire de dépasser, l'intermédialité peut être examinée dans la dynamique de la réception intersémiotique. L'approche qui prend en compte l'activité lectoriale a pour avantage de souligner la prégnance de certains phénomènes temporels qui sont en jeu dans la fiction musicalisée. Cette approche qui rend compte de la place ménagée au lecteur dans l'intersémiotité doit donc s'inscrire comme une étude complémentaire à l'examen de la musicalisation de la fiction, à celui de la fonctionnalité de la musique ou à d'autres types d'approches.

1.4.1 Écoute et lecture comparées

Les études portant sur la réception intersémiotique demeurent encore relativement rares. Il semble qu'il soit possible d'envisager une histoire comparée des phénomènes et des habitudes de la réception. Une telle perspective reste à développer et elle mériterait une étude à part. La réception comparée, qui ne concerne notre propos qu'indirectement, recèle certains aspects qui relèvent du domaine de l'histoire de l'art, de la sociologie ou de la phénoménologie. On pourrait ainsi comparer l'histoire de la démocratisation de la réception en musique et en littérature en Occident, liée, respectivement, au développement du concert et à celui de la bibliothèque au XVIII^e siècle, évolution également tributaire du développement de genres spécifiques, comme celui du roman et celui de la musique de chambre. Le lieu où elle se joue est, à ce titre, de première importance en musique, si l'on en juge d'après les différences de styles et de genres associés à l'église, à la cour, à la salle de concert ou à l'intimité de l'espace privé.

L'opposition entre le collectif et le privé est un facteur important en ce qui concerne la réception comparée. Elle est intimement liée à l'évolution des habitudes (lecture à voix haute, lecture solitaire et silencieuse), à la reproduction (l'avènement de l'enregistrement) ou encore au support (présence ou absence de texte ou de partition et traditions orales)¹. On peut constater qu'à certaines époques la réception musicale partage des traits avec la réception littéraire tandis qu'à d'autres moments, on remarque d'importantes divergences. En ce sens, la notion de médiation nous fournit un exemple éloquent. La musique reste toujours tributaire d'une exécution nécessitant un interprète qui joue le rôle de médiateur entre le texte et le public. La tradition littéraire orale, elle aussi, nécessitait à certaines époques, pour ne mentionner que la figure du barde ou du conteur, la présence d'une telle médiation. Cette notion parfois exacerbée à certaines époques en musique, comme c'est le cas à l'époque romantique avec l'importance de l'interprète-virtuose, le phénomène du répertoire auquel on associe souvent Liszt, ou encore le phénomène d'écoles instrumentales qui majorent la spécificité de chaque interprétation².

Découle de l'idée d'interprétation, celle de la notation. Là aussi, on voit à la fois des divergences et des convergences. Le système de notation musicale est relativement tardif par rapport à l'écriture, comme en témoignent le passage des *neumes* à la notation moderne et l'avènement de la reproduction audiovisuelle de l'exécution³. Par ailleurs, il semblerait que les deux systèmes se partagent une propriété fondamentale qui est celle qui permet à chaque œuvre de pouvoir être reproduite, potentiellement sans limite, sans que la reproduction n'affecte l'œuvre

¹ Une étude intéressante a été menée par Caryl Clark. Afin d'examiner le changement du concept de public au XVIII^e, l'auteur associe l'étude des habitudes d'écoute à l'opéra de la Vienne des années 1770 à l'examen du développement des revues féminines et à celui de la lecture silencieuse et privée. La lecture intime aurait contribué à basculer l'écoute comme pur divertissement vers une attitude d'écoute-absorption. Cf. Caryl Clark, « Reading and Listening: Viennese *Frauenzimmer* Journals and the Sociocultural Context of Mozartean Opera Buffa », *The Musical Quarterly*, 2004, vol.87, n°1, p.140-175.

² Les écoles pianistiques illustrent parfaitement ce phénomène : l'école lisztienne avec des disciples tels que Tausig, Krauser, Rosenthal, plus tard Arrau, Fischer ou encore Cziffra, ou l'école française avec Marmontel, Diémer, plus tard Cortot, Lipatti, Heidsieck. Parallèlement au phénomène d'interprétation comme jeu, se développe, au XX^e siècle, l'interprétation liée au retour historique aux sources : la recherche d'authenticité en fournit un bon exemple (interprétations sur instrument d'époque, retour à l'orchestre réduit ou à la distribution originale de voix, comme dans le *Requiem* de Mozart dirigé par Christopher Hogwood, L'Oiseau-Lyre, 1984). L'importance soulignée de l'interprétation musicale fait que la musique devient au XX^e siècle une réécoute constante.

³ Là aussi, la notion de médiation mène, en musique, à la divergence entre reproduction de la notation et reproduction de l'enregistrement.

ou ne mène à une altération sous forme de parodie ou de contrefaçon. C'est la différence entre les *arts autographiques*, comme la peinture, et les *arts allographiques*, comme la musique et la littérature¹. Néanmoins, là aussi, l'écart entre la reproduction d'une exécution et celle de la partition montre une divergence entre musique et littérature².

La réception comparée tient également compte de certaines habitudes de lecture ou d'écoute. Le développement de l'intermédialité et de l'hypertexte³ à l'époque contemporaine donne lieu à de nombreuses performances qui associent plusieurs arts, impliquant une réception qui explore la spécificité de chacun d'entre eux. Mais cette intermédialité n'est pas un phénomène qui caractériserait uniquement le XX^e ou le XXI^e siècles, comme en témoignent le temps des troubadours ou des trouvères ou l'époque de l'opéra. Une autre illustration de la résurgence d'une réception spécifique nous est fournie par l'utilisation contemporaine de la musique de fond que l'on appelle parfois *Musak* : cette musique qui ne s'écoute pas véritablement, mais accompagne les diverses activités (musique d'ascenseur, répondeurs téléphoniques, restaurants). Cet usage de la musique fait écho à l'ancienne musique de table, par exemple, qui était censée accompagner le repas⁴.

Il existe aussi un volet phénoménologique de la réception que l'on devrait prendre en compte dans la comparaison de la réception des arts. La littérature offre à ce titre une riche exploration de la figure du lecteur et de celle de l'auditeur. Certaines propriétés fondamentales de la musique sont alors exploitées. L'idée du débordement du sonore est particulièrement intéressante : il s'agit de concevoir le

¹ Gérard Genette examine les distinctions entre les arts à partir de ce concept d'*arts autographiques* et d'*arts allographiques* dans *L'Œuvre de l'art*, Paris : Seuil, 1994. Ce concept provient de Nelson Goodman qui (dans *Languages of Art*, Indianapolis : Hackett Publishing Company, 1976) différencie les *arts autographiques* où la reproduction peut être une contrefaçon et les *arts allographiques*, où la reproduction n'est qu'une copie qui n'altère pas l'œuvre.

² En témoignent la préoccupation actuelle pour les droits d'auteurs, la copie et la reproduction : la loi tend à être beaucoup plus stricte en ce qui concerne la musique.

³ Au sens d'œuvres créées sur un support informatique, où l'interactivité et l'interdisciplinarité impliquent un temps de parcours qui diffère à maints égards de celui lié au support traditionnel. On peut mentionner à cet égard la *poésie digitale (numérique)* qui connaît un essor spectaculaire depuis quelques années.

⁴ Une intéressante mise en scène de la musique de table apparaît dans le roman de Rose Tremain, *Music and Silence*, Londres : Vintage, 2000.

sonore, à la manière de Pascal Quignard, comme « perceur d'enveloppes »¹, donc dans sa dynamique de déploiement sans limites et sans localisation².

L'histoire de la *réception comparée* – son étude sociologique, historique, phénoménologique – reste encore à écrire, mais à partir de ces quelques annotations, nous remarquons déjà qu'il s'agit d'une évolution qui, montrant à la fois des convergences et des divergences, est tributaire des habitudes liées aussi bien à la notation, qu'à l'évolution des genres et des pratiques. La réception de l'intermédialité constitue un type spécifique de la réception comparée : là aussi on pourrait faire intervenir plusieurs domaines d'études, allant de la sociologie jusqu'à l'examen du support médiatique (comme le support numérique pour l'intermédialité des hypertextes). Dans la sphère de la réception comparée peut être incluse ce que l'on a appelé la *lecture musico-littéraire* en tant que type spécifique de réception, lié à l'intermédialité, que nous examinons dans la partie suivante. La lecture musico-littéraire concerne directement notre propos, parce qu'elle constitue une approche possible de la présence musicale en littérature, et plus particulièrement de la musicalisation de la fiction, mais aussi parce qu'elle dévoile une dynamique temporelle dont l'examen doit compléter celui des phénomènes purement textuels.

1.4.2 Lecture musico-littéraire

L'approche de la lecture musico-littéraire a été initiée par Frédérique Arroyas dont la recherche s'inspire des théories qui assignent au lecteur un rôle actif dans l'actualisation du message textuel, comme celles de Wolfgang Iser³ ou d'Umberto Eco⁴. Arroyas souligne la notion de transgression dans la dynamique de lecture musico-littéraire : « les lecteurs sont donc conviés à dépasser les

¹ Cf. Pascal Quignard, « Il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupières », in *La Haine de la musique*, Paris : Gallimard, 1996, p.105-136.

² Nous reviendrons sur l'exploration de cette dynamique chez Aiken. La propriété phénoménologique musicale d'absence de limite et de localisation particulière se trouve exploitée dans les mises en scène de l'écoute discrète, comme dans *The Heart is a Lonely Hunter* de Carson McCullers (Carson McCullers, *op.cit.*, p.116-120), où la protagoniste écoute la musique à la dérobée, ou encore dans *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard (Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Paris : Gallimard, 1991).

³ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1985.

⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris : Grasset et Fasquelle, 1985, p.64.

bornes du texte et à le placer dans un champ plus vaste d'interrelations artistiques »¹. La lecture déborde le domaine de l'imaginaire textuel pour solliciter l'imaginaire musical. Selon Arroyas, on a affaire à « une sortie du texte qui entraîne la prise en compte de contextes à la fois musicaux et littéraires »², et nous avons vu que les différents régimes de la citation musicale peuvent nécessiter divers types d'approches de la présence musicale dans les textes, dont le déchiffrement de partition constitue une illustration de la possibilité de prolonger l'interprétation en dehors du texte.

Outre cette spécificité liée à l'intertextualité ou à l'intermédialité, nous avons vu aussi qu'il est possible de concevoir le rapport du musical au textuel de façon métaphorique. Il s'agit d'un rapport entre deux entités, sans lien comparatif explicite, qui appartient au champ de l'analogie, sous-espèce de la métaphore³. Cependant, comme la métaphore, l'analogie requiert une intersection ou un *nexus* métaphorique qui assure le rapprochement entre les deux champs en présence. Malgré l'intersection, l'analogie et la métaphore travaillent le dissemblable⁴. C'est pourquoi le paradoxe de l'identité dans la théorie de la musicalisation de la fiction doit tenir compte de l'hétérogénéité des champs rapprochés lorsqu'elle examine la notion de transposition intersémiotique. Certes, l'idée de la transposition fait appel au rapport d'identité, mais l'intersection entre les domaines nécessite un degré d'abstraction et de généralisation tel que chaque cas de similitude charrie une multiplicité de différences⁵. La notion de détournement, déjà évoquée, renforce cet aspect.

¹ Frédérique Arroyas, *La Lecture musico-littéraire*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2001, p.19.

² *Id.*, p.13.

³ C'est la définition qu'en donne Aristote : « La métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie. » Aristote, *Poétique*, Paris : Les Belles Lettres, 1965, p.60.

⁴ « L'analogie se caractérise alors par une oscillation, pour elle constitutive, entre la ressemblance qu'elle signifie et la dissemblance qu'elle enjambe sans toutefois la réduire. Une proportion – une raison – fait tenir ensemble ce qui, par ailleurs, ne se ressemble pas. Il y a visiblement ressemblance dans la dissemblance. » Philibert Secretan, *L'Analogie*, Paris : PUF, 1984, p.8.

⁵ « Ce logos, cette raison, de l'*analogie*, est de plus un *analogos*. Or, *ana-* signifie "en haut", "vers en haut", et donne l'idée d'un passage ou d'un dépassement ; voire d'un transcender lorsqu'il s'agit de passer à un ordre supérieur, [...], et dans la mesure où les frontières qui marquent les limites de ces domaines sont matériellement infranchissables, l'analogie les franchit en montrant ce qu'il y a de formellement ressemblant entre l'ici et le là-bas, [...], l'analogie est un pont par dessus une frontière – qui ne s'en trouve pas abolie pour autant ; car la proportion rationnelle ne détruit pas les différences réelles. » Philibert Secretan, *op.cit.*, p.8.

Le processus analogique entre un élément concret musical A et un élément concret B , ($A \cap B$), s'opère par l'intermédiaire d'une extraction abstraite ou une conceptualisation de points communs dans l'intersection \mathcal{Y} . La nécessité d'une telle « instance intermédiaire » est soulignée par Frédérique Arroyas¹. L'abstraction² confère aux textes musicalisés une dimension unique, de sorte que la polyphonie d'Anthony Burgess diffère de celle d'Aldous Huxley. La concrétisation d'une structure abstraite – conçue à un niveau de généralisation élevé, comme celui de la simultanéité polyphonique – pourra se manifester tantôt au niveau de séquences, tantôt en termes de séquences ou d'éléments symboliques. De la même façon, l'abstraction rend compte de la multiplicité interprétative de la présence musicale en littérature : pour Arroyas il s'agit d'une exacerbation de l'individualisation de l'interprétation, tributaire de la compétence lectoriale³.

C'est le paratexte qui est crucial pour le contrat de lecture musico-littéraire. C'est là que se signe le plus fréquemment la transaction métaphorique entre texte et musique qui oriente la réception musicale de l'œuvre. C'est aussi le paratexte des œuvres musicalisées qui permet d'établir quelques constantes de la lecture musico-littéraire.

D'une part, émerge la lecture ludique qui invite à ce que la lecture soit accompagnée par un geste interprétatif, en quelque sorte, musical. C'est ainsi que le texte de Noël Balen, *La Musique adoucit les meurtres*⁴ suggère l'écoute plutôt que la lecture, le paratexte divisant le livre en « Face A » et en « Face B ».

¹ « [...] Il est possible de postuler les opérations qui permettent la mise en relation d'une forme symbolique avec une autre. La "reconnaissance" de formes musicales dans un texte littéraire demande la création chez les lecteurs de ce qu'on peut appeler une icône, un schème, une figure, c'est-à-dire précisément la constitution d'une instance intermédiaire qui permet le passage du littéraire au musical et vice-versa. » Frédérique Arroyas, *op.cit.* p.90.

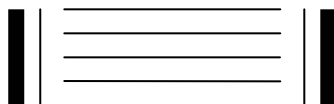
² Il est intéressant de remarquer le travail sur l'analogie en psychologie cognitive. La théorie de la projection de la structure, *structure mapping theory* (Gentner), et la théorie du schéma (Holyoak) montrent qu'un certain nombre de conditions doivent être réunies pour que le transfert analogique, comme celui qui est en jeu dans la résolution de problèmes, s'opère : la commensurabilité entre les domaines et leur connaissance, mais aussi la clarté des éléments projetés, leur richesse, la systématisme et l'abstraction lors du transfert. Cf. Marie-Dominique Gineste, *Analogie et cognition. Étude expérimentale et simulation informatique*, Paris : PUF, 1997.

³ « L'acte de lecture, tel qu'il est envisagé ici, est donc, de toute évidence, une expérience individuelle et variable, une activité d'intégration d'un savoir qui dépasse les connaissances discursives pour un décodage minimal des textes. Elle est individuelle dans la mesure où la signification du texte n'est pas tout simplement encodée dans l'œuvre mais plutôt dépend d'un processus de décodage entrepris par le lecteur. » Frédérique Arroyas, *op.cit.*, p.22.

⁴ Noël Balen, *La Musique adoucit les meurtres*, Paris : Mille et Une Nuits, 2001.

De la même façon, l'insertion graphique d'une portée musicale vide dans le péri-texte de *Goldberg: Variations* de Josipovici, convie le lecteur à une interprétation musicale du texte :

Goldberg : Variations



En outre, chaque chapitre commence par ce symbole, rappelant sans cesse le versant musical du roman. La lecture musico-littéraire présuppose aussi un certain conditionnement de la temporalité littéraire : le paratexte du roman *Les Variations Goldberg* de Nancy Huston, par exemple, implique une lecture qui tient de la contrainte temporelle de l'œuvre musicale¹.

Un autre trait de la réception musico-littéraire réside dans la *lecture spécialisée*. Nous avons déjà mentionné le paratexte du roman de Frank Hardy qui interprète le formalisme du texte. D'autres romans jouent avec l'aspect hermétique que peut receler l'œuvre musicalisée : l'épigraphe de *The Gold Bug Variations* de Richard Powers se présente comme une série de lettres suggérant la codification qui va de pair avec la thématique du code liée aux *Variations Goldberg* de Bach :

RLS CMW DJP RFP J ? O CEP JJN PRG
ZTS MCJ JEH BLM CRR PLC JCM MEP
JNH JDM RBS J ? H BJP PJP SCB TLC
KES REP RCP DTH I ? H CRB JSB SDG²

Le paratexte peut aussi contenir une dimension autoréflexive qui propose une part d'interprétation ou d'évaluation au lecteur. « L'Épître au lecteur », postface de *Napoleon Symphony*³, évalue ainsi l'entreprise musico-littéraire comme un échec :

The most ambitious effort the world knows
Within this maniac field – narrative prose
Made to behave like music – we can hear

¹ « Vous avez quatre-vingt-seize minutes. Vous avez tout votre temps. » Nancy Huston, *Les Variations Goldberg*, Paris : Actes Sud, 1993, p.10-11.

² Richard Powers, *The Gold Bug Variations*, New York : Harper Perennial, 1992.

³ Anthony Burgess, *Napoleon Symphony*, New York : Bantam Books, 1975.

When Joyce's Sirens captivate the ear,
Comic-pedantic fugal, in *Ulysses*,
Most brilliant, most genius. But this is
Really a piece of elephantine fun
Designed to show the thing cannot be done. (NS, 364)

De la même façon, la fin de *Mozart and the Wolf Gang* de Burgess interroge la fiction musicalisée¹, questionnement qui peut aussi relever du genre manifestaire².

Outre la spécificité du contrat de lecture impliqué par le paratexte, la fiction musicalisée conduit à plusieurs types de lecture qui sont intrinsèquement liés à la temporalité du texte. En effet, la simultanéité, l'alternance ou la variation que nous examinerons par la suite, requièrent toutes une réception spécifique.

À ce sujet, on peut mentionner deux phénomènes notables qui apparaissent dans la lecture musico-littéraire. D'une part, la fiction musicalisée recourt fréquemment à la typographie comme moyen de véhiculer le formalisme musical. Il peut s'agir d'une notation qui permet de majorer le caractère oral et sonore du verbe. En ce sens, William Carlos Williams élargit l'espace autour du point comme pour signaler le silence³ et William H. Gass fait usage de blancs typographiques qui balisent et rythment le texte :

The wagon had a great big wheel. Papa had a paper sack. Mama held my
hand. High horse waved his tail. Papa had a paper sack. We both ran to hide.

Mama held my hand. The wagon had a great big wheel. High horse waved his tail.
We both ran to hide.⁴

Il peut s'agir aussi, comme chez Burgess, d'un recours à l'agencement typographique de la page qui véhicule la dynamique temporelle du contrepoint, comme dans *Napoleon Symphony* :

¹ Burgess, MWG, p.139-148.

² Comme chez Paul-Émile Cadilhac, « Manifeste », in *La Pastorale*, *op.cit.*, p.7-12.

³ « It isn't a sack of rags someone | has abandoned here . . . torpid against | the flange of the supporting girder . . . ? » William Carlos Williams, « The Desert Music », in *The Desert Music and Other Poems*, New York : Random House, 1954, p.71.

⁴ William H. Gass, « The Pedersen Kid », in *In the Heart of the Heart of the Country and Other Stories*, Boston : Nonpareil Books, 2000.

At dawn they began:
In blissful nescience of the¹ drift of man,
Fulfilling only its² Creator's plan¹¹,
The wide⁸ plateau⁹ extends its windy plain,
A rarity in that engorg'd terrain⁴,
Where eagles wheel⁸ about the mountain-wall,⁶
Soar to the height then like a plummet fall.⁷
Th'Italia of the poet's lay is far:
A cold land sleeps⁵ beneath a colder star,
Indifferent to the¹⁰ transient flags of war.

1. Joubert advances with ten thousand men [...].
2. Koblos's column checks.
3. Liptay's proceeds toward flank of Joubert's most westerly brigade [...].
4. Austrians mount batteries on eastern bank of Adige, begin to dominate Osteria gorge.
5. Lusignan's column appears on southern ridge of plateau [...].
6. Austrians have advantage in gorge. Joubert brigade exhausted [...].
7. Five hundred infantry and cavalry take advantage of Austrian panic and drive the enemy from the gorge. Eastern sector now cleared.
8. 9. All forces shifted northward to meet Koblos and Liptay, now revived and regrouped [...].
10. Rey's reinforcement arrives, pincering with Massena's brigade on Lusignan [...].
11. (Bonaparte and Massena move south to engage Provera.) Rivoli now in Joubert's hands [...]. (NS, 25)

La simultanéité est donc véhiculée par la spatialité et la typographie : on passe du récit pur au récit poétique, puis au récit épuré au présent ; les notes infrapaginales, qui n'obéissent pas à l'ordre linéaire, assurent le va-et-vient entre les deux textes. La simultanéité peut aussi être évoquée par les différents caractères, comme dans *Music, In a Foreign Language* d'Andrew Crumey¹, où l'italique s'oppose au caractère romain.

D'autre part, la progression séquentielle qui vise à transposer la simultanéité contrapuntique implique un processus mémoriel fondé sur le va-et-vient entre les séquences. Puisqu'il s'agit souvent de rompre un fil pour en développer un autre, les éléments d'une séquence doivent être gardés en mémoire afin que l'alternance entre les entités soit effective. Ce phénomène n'est donc pas semblable à la réception de la polyphonie musicale qui, elle, présuppose l'écoute simultanée. La temporalité du formalisme musical transposé dans le texte conduit donc à une spécificité lectoriale. L'alternance peut impliquer plusieurs types de lecture, mais le principe fondamental est celui d'une lecture alluvionnaire dont les éléments sont sans cesse réactivés : si dans l'écoute polyphonique l'attention est, en quelque sorte, dédoublée, la lecture polyphonique

¹ Andrew Crumey, *Music, In a Foreign Language*, New York : Picador, 1997.

garde sa linéarité, tout en faisant appel à une réactivation constante et alternée de contenus mémoriels.

Les nouvelles pratiques textuelles liées à l'intermédialité sont ainsi porteuses de nouvelles approches lectoriales. Comme dans l'« œuvre ouverte », les nouveaux types de lecture sont partiellement inscrits dans le texte dont l'agencement nécessite de dépasser la linéarité et la successivité. La circularité, le parcours labyrinthique ou le va-et-vient contrapuntique apparaissent dans nombre de textes de la seconde moitié du XX^e siècle, comme dans les œuvres ouvertes telles que *Marelle* de Julio Cortázar¹ ou dans les œuvres où c'est l'intermédialité visuelle qui joue le rôle principal, comme dans *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski² ou dans *Double or Nothing* de Raymond Federman³. En convoquant de nouvelles temporalités lectoriales, le formalisme dans la fiction musicalisée constitue une sous-espèce des processus de lecture liés à l'intermédialité. Or, ce phénomène ne concerne pas exclusivement la forme : le Modernisme déjoue aussi la linéarité par l'image ou le symbole. Par ailleurs, étant donné la pluralité de musiques du XX^e et XXI^e siècles, la diversité d'approches lectoriales est avant tout remarquable en musique et il semblerait qu'à ce niveau il puisse exister des passerelles entre les deux arts.

1.4.3 Fabriques du temps : Musique et littérature

L'examen des différentes approches de la présence musicale en littérature nous conduit à reconsidérer le lien musico-littéraire, tout en gardant en mémoire les différentes catégories élaborées jusqu'ici par la critique musico-littéraire (musicalité, musique du verbe, musique verbale, les fonctions de la musique). Il nous faut surmonter l'exclusive dialectique entre classes ainsi que certains paradoxes auxquels la théorie de la musicalisation est confrontée, en proposant d'envisager la prégnance de la musique en littérature comme un rapport dynamique, non pas uniquement comme une relation de correspondance absolue, mais aussi comme une fréquente *agonistique* interartistique, qui permet de souligner le contraste entre systèmes différents. Le dynamisme de

¹ Julio Cortázar, *Marelle*, Paris : Gallimard, 1979.

² Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*, Londres : Doubleday, 2001.

³ Raymond Federman, *Double or Nothing*, Boulder : Fiction Collective Two, 1998.

l'intersémiotité, qui n'a de cesse aujourd'hui de prendre de l'ampleur, si l'on en juge par les spectacles ou les performances qui impliquent divers arts, est prédié sur l'inscription temporelle spécifique de chaque art. Au regard de l'importance du caractère ludique et interactif de l'intermédialité, nous souhaitons proposer de considérer la question temporelle à la fois comme dénominateur commun entre littérature et musique et passerelle analogique entre les deux arts. En ce sens, on peut parler de *formes-temps* dont les rapports structurels internes se fondent sur la spécificité de leur déroulement temporel. C'est en considérant à la fois la temporalité en jeu dans l'acte de lecture, la construction symbolique du temps et celle de la temporalité du récit, qu'il est possible de rendre compte des nouvelles dynamiques temporelles en littérature liées à l'intermédialité et plus particulièrement à la présence musicale dans la fiction.

Les œuvres de notre corpus manifestent toutes le souci de représenter certains rapports temporels, qu'il s'agisse d'une exploration symbolique du temps de la conscience, comme chez Aiken, d'une confrontation entre temps historique, temps mythique et temps fictionnel, comme chez Burgess, ou encore d'une quête de soi à travers le parcours, comme chez Josipovici. La représentation de diverses temporalités en jeu passe surtout par une *agonistique* interartistique, qu'il s'agisse d'une relation entre musique et littérature ou d'un rapport d'intermédialité plus général. Nous envisageons les diverses dynamiques temporelles comme un rapprochement ou une confrontation de temporalités interartistiques que l'on peut appeler *transtemporalité*. Il s'agit de considérer que la transposition intersémiotique, comme la musicalisation de la fiction, travaille avant tout une certaine construction temporelle des textes laquelle peut aboutir, mais n'aboutit pas forcément, à la même dynamique temporelle que celle qui opère dans l'œuvre transposée. Outre le transfert formel global, la *transtemporalité* transparait aussi comme phénomène textuel local, qu'il s'agisse de transposition microscopique ou de la dynamique temporelle qui est en jeu dans la construction de symboles ou dans la citation. Les diverses techniques liées à l'utilisation du sonore sont, elles aussi, tributaires du rapprochement entre temporalités différentes.

Dans la préface à *Music and Literature*¹, Nancy A. Cluck souligne le lien temporel entre la musique et la littérature. C'est sur la traditionnelle division entre

¹ Cf. La préface de Nancy A. Cluck à *Literature and Music: Essays on Form*, Provo : Brigham University Press, 1981.

arts du temps et *arts de l'espace* que se fonde son analyse – les deux arts ont en commun leur déroulement temporel, leur inscription dans un devenir continu et l'origine de leurs structures liées au temps. Autrement dit, les deux arts se partagent l'idée de la *forme-temps* dont la perception est avant tout perception de structures dynamiques¹.

Toutefois, certains éléments structurels comme la répétition n'ont pas le même statut en musique et en littérature, ce qui induit l'idée de la confrontation, malgré la parenté de la dynamique temporelle au sens large. Par ailleurs, le débat sur le caractère temporel de certains arts et sur la spatialité des autres a maintes fois déconstruit cette catégorisation trop tranchée. Il est également essentiel de tenir compte de certaines différences entre la temporalité musicale et la temporalité littéraire, sans quoi les deux arts se trouveraient nivelés et, ni l'idée de la *transtemporalité*, ni même celle des relations interartistiques n'auraient de sens.

Une différence fondamentale en ce qui concerne le traitement du temps dans les deux arts est celle de la différenciation entre *arts présentatifs* et *arts représentatifs*². Si la musique et la littérature sont catégorisées comme arts du temps, la musique est habituellement classée comme *art présentatif* et la littérature comme *art représentatif*. Cette différence découle de la non-correspondance sémiotique déjà mentionnée et concerne avant tout la dualité temporelle en littérature, que la musique ne possède pas. En effet, la fiction différencie le temps du récit (mais aussi le temps du texte) et le temps de l'histoire³. En littérature existe donc déjà une agonistique entre deux temporalités

¹ « The temporal nature of musical and literary structures adds further value to comparative analyses. Because these two arts order themselves through time, they tend to trace similar designs. These patterns, constantly in a state of becoming, are thus fundamentally different from structures of the fine arts – painting, sculpture, and architecture – which stand as completed entities, wholly observable in space. The entire, fulfilled, form of temporal arts, because they are in a perennial state of becoming, may be perceived only in the memory, after the time of the work itself is over. It is this experience of becoming without attaining closed form that the temporal arts share with human experience. The aesthetic experience heightens and reflects time as it functions in human lives: passage, duration, and mutability are made comprehensible [...]. Musical and literary forms, then, establish and concentrate abstract experiences in time. Aesthetic time transforms the nebulous and meaningless constituents of human time into purposeful designs that outline the progressive movement toward being. » Nancy A. Cluck, *op.cit.*, p. 3.

² Cf. Étienne Souriau, *La Correspondance des arts*, Paris : Flammarion, 1947.

³ « [...] story-time, conceived of as a linear succession of events, is no more than a conventional, pragmatically convenient construct. Text-time is equally problematic. Strictly speaking, it is a spatial, not a temporal, dimension. The narrative text as text has no other temporality than the one it metonymically derives from the process of its reading. [...] The disposition of elements in the text, conventionally called text-time, is bound to be one-directional and irreversible, because language

que les anachronies peuvent exacerber¹, mais qui devient d'autant plus prégnante grâce à l'intermédialité.

De son côté, la temporalité musicale est complexe, mais elle ne relève pas de cette dualité entre temps du récit et temps de l'histoire liée au signe linguistique. La temporalité musicale est déterminée par plusieurs paramètres. Un principe fondamental est la dynamique entre *thésis* et *arsis*, entre *élan* et *retombée*, qui propulse l'auditeur dans le temps musical prédicté sur la rétention et la protension².

Par ailleurs, c'est la marche harmonique qui définit, dans la musique classique occidentale, le déroulement temporel. Le temps se joue alors sur la tonalité, ou plutôt sur les rapports hiérarchiques qui opèrent dans un morceau de musique. Dans son article sur le temps musical³, Robert Francès pointe du doigt ce processus et l'analyse en termes de *structuration syntactique du discours*. Les moments différents du discours musical sont ponctués par les suspensions et les conclusions. Cette *ponctuation*, que Francès compare d'ailleurs au système de ponctuation littéraire, régit le déroulement du discours musical classique. On pourrait ainsi schématiser l'analogie de Francès, tout en dégageant les distinctions entre les aspects temporels cadentiels :

prescribes a linear figuration of signs and hence a linear presentation of information about things. We read letter after letter, word after word, sentence after sentence, chapter after chapter, and so on. » Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Londres: Methuen, 1983, p.44-45.

¹ C'est ce rapport de forces déjà impliqué par le littéraire qui permet à Roland Barthes d'utiliser la métaphore musicale pour tout récit : « Mais ce qu'il faut noter, c'est que les termes de plusieurs séquences peuvent très bien s'imbriquer les uns dans les autres : une séquence n'est pas finie, que, déjà, s'intercalant, le terme initial d'une nouvelle séquence peut surgir : les séquences se déplacent en contrepoint ; fonctionnellement, la structure du récit est fuguée : c'est ainsi que le récit, à la fois "tient" et "aspire". » Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communication*, 8, Paris : Seuil, 1981, p. 21.

² Cet aspect du temps musical est souligné et exploré par Christian Accaoui dans *Le Temps musical*, Paris : Desclée de Brouwer, 2001.

³ Robert Francès, « Quelques modes spécifiques du temps musical », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1956, vol.53, p.424-446.




Nom de cadence	Exemple	Exemple de progression par degrés	Analogie de Francès	Idée
CADENCE PARFAITE		IV – V – I	.	Conclusion
DEMI-CADENCE		II – IV – V	;	Suspension
CADENCE ROMPUE		IV – V – VI	!/?	Rupture

Figure 2 – Fonctions des cadences.

Peu semblent importer les équations de l'analogie de Francès, correspondance qui est davantage sujette à l'appréciation individuelle, car rien ne permet de définir la cadence rompue, par exemple, comme un point d'interrogation ou d'exclamation¹. Ce qui est essentiel, c'est la détermination du temps musical par rapport à la tonalité et à la cadence². L'idée de ponctuation¹ n'est qu'une image

¹ Sans parler de la musique atonale qui s'en écarte.

² Comme le décrit Stravinski dans sa réflexion sur le temps musical : « Le pôle du ton constitue en quelque manière l'axe essentiel de la musique. La forme musicale serait unimaginable en l'absence d'éléments attractifs qui font partie de chaque organisme musical et sont liés à sa psychologie. Les articulations du discours musical trahissent une corrélation occulte entre le *tempo* et le jeu tonal. Toute musique n'étant qu'une séquence d'élan et de repos, il est aisé de concevoir que le rapprochement et l'éloignement des pôles d'attraction déterminent, en quelque sorte, la respiration de la musique. » Igor Stravinski, *Poétique musicale*, Paris : Plon, 1952, p.27.

qui traduit les différents agencements des segments et leur progression harmonique. La cadence contribue à régir le temps en musique tonale. Pour Francès qui s'intéresse à la psychologie de la perception, les cadences sont doublement liées à la temporalité :

[...] Elles agissent, d'une part, comme signes temporels conventionnels (en ce sens que d'autres enchaînements d'accords seraient susceptibles de fournir des impressions syntactiques analogues, comme cela est prouvé par l'évolution de la musique contemporaine) ; elles constituent, d'autre part, des symboles temporels, en tant qu'elles sont affectées de caractères mélodiques et rythmiques introduisant la détente, l'arrêt, la suspension : l'allongement d'une finale en est le moyen le plus simple.²

Si, en répudiant la tonalité, la musique atonale s'affranchit de ce système de conditionnement temporel, il ne faudrait cependant pas concevoir l'atonalité comme synonyme d'atemporalité. Un élément constructif du temps musical se trouve anéanti, entraînant ainsi une modification du temps musical. L'une des conséquences directes du *sérialisme* est la tentative d'abolition de la mémoire. En égalisant les rapports entre les sons, le *dodécaphonisme* visait à ancrer encore plus la musique dans un présent inéluctable, en essayant d'empêcher toute prévision (protension) ou tout souvenir (rétention). En refusant la progression linéaire visant à une fin inéluctable, la musique atonale rejette par là même la téléologie traditionnelle qui était étayée par les cadences, mais aussi par la structure globale, pour ne mentionner que le conflit des forces opposées d'une sonate et leur résolution finale. Pour Stockhausen, c'est une sorte de démocratisation de la musique :

Donc la pensée sérielle, une fois qu'elle a pénétré notre conscience, ne nous quitte plus. C'est la relativité, et rien d'autre. Cela veut dire : j'emploie un certain nombre d'éléments distincts, égaux entre eux, et je les emploie tous, sans en privilégier un seul. C'est une attitude spirituelle et démocratique vis-à-vis du monde. Les étoiles sont organisées sur ce principe. Si vous regardez le ciel, vous voyez des éléments organisés suivant certaines proportions.³

Dans son article « New Temporalities in Music »⁴, Jonathan D. Kramer va plus loin encore dans la distinction des réalités temporelles nouvelles, en distinguant plusieurs temporalités. Partant de l'idée de la linéarité traditionnelle et de la téléologie (« Ideas of cause and effect, progress, and goal orientation have

¹ La même idée de ponctuation servant de définition des cadences à Adolphe Danhauser, *Théorie de la musique*, Paris : Éditions Henry Lemoine, 1996, p.132.

² Robert Francès, *op.cit.*, p.426.

³ Karlheinz Stockhausen, *Karlheinz Stockhausen. Entretiens avec Jonathan Cott*, Paris : J.-C. Lattès, 1988, p.115.

⁴ Jonathan D. Kramer, « New Temporalities in Music », *Critical Inquiry*, 1981, vol.7, n°3.

pervaded every aspect of human life in the West »¹), constituée en musique par la tonalité, qui s'est développée à partir du XVII^e siècle pour commencer à décliner à la fin du XIX^e. Comme Francès, Kramer voit dans la tonalité un système conventionnel, donc culturel et arbitraire, tout comme le signe linguistique (« Time is not an absolute reality but rather means different things to different peoples »²). On a affaire, tout d'abord, dans les premières dissolutions du système tonal (Alban Berg, Arnold Schönberg, Anton Webern), à un abandon progressif de la visée, sans que pour autant il y ait perte de continuité (*nondirected linearity*). La téléologie commence donc à céder du terrain à d'autres perspectives. La discontinuité viendra parachever l'abolition de la linéarité. Ensuite, Kramer fait remarquer l'existence, à l'opposé de la temporalité non-orientée, d'une temporalité à parcours multiples (*multiply-directed time*), pouvant transparaître tout aussi bien dans le système tonal que dans le système atonal, et consistant en une multiplication de visées et en leur permutation (une fin apparaissant en plein milieu, par exemple). En s'inspirant de l'idée de Stockhausen de la *Momentform*, Kramer appelle sa quatrième catégorie temporelle un temps-moment³ (*moment time*). Le *temps-moment* de Kramer correspondra à peu près à la *Momentform* de Stockhausen, caractérisée par une succession d'instantanés ou de groupes de moments. Le *temps vertical* (*vertical time*) est la dernière catégorie de Kramer, une temporalité sans début ni fin, un présent statique et étiré. Toutes ces temporalités soulignent le phénomène de mutation du temps musical au XX^e siècle. En abandonnant progressivement les outils qui lui servaient à diriger et à orienter le temps (cadences, tonalité, mesure), en forgeant de nouvelles structures (*polyrythmie*) ou en procédant à une orientation multiple, en

¹ *Id.*, p.539.

² *Id.*, p.541.

³ « Whereas a composition in multiple time has a clear beginning (or several unmistakable beginnings), which may or may not occur at the start of the piece, a work in moment time does not really begin ; rather, it simply starts, as if it has been going on all along and we happened to tune in on it. A multiple form has one or several final cadences, not necessarily at the close of the piece; a moment form ceases rather than ends. At its close we have the impression of having heard a series of minimally connected sections – called moments – that are a segment of an eternal continuum. The moments may be related – motivically, for example – but not connected by transition. The crucial attribute of moments is their self-containment. If a moment is defined by a process, that process must reach its goal, must be completed, within the confines of the moment [...]. Moments are often defined by stasis rather than process: a moment, for example, may consist of a single extended harmony [...]. The extreme of moment time is "mobile form", in which sections of the piece may be put together in any of a number of possible orderings from one performance to the next, perhaps within certain restraints. » *Id.* p.547

anéantissant, enfin, ses bornes temporelles (*Momentform, œuvre ouverte*), la musique s'émancipe de proche en proche de sa *forme-temps* traditionnelle, dramatique et téléologique.

C'est donc au vu de ce changement profond dans la temporalité musicale que nous pouvons constater une parenté avec la transformation de la temporalité en littérature. Au regard du caractère historique et culturel du traitement du temps qui découle des analyses de Kramer, ainsi qu'au vu de l'évolution de la représentation et de la perception du temps dans les arts¹, nous souhaitons postuler que certaines dynamiques temporelles qui se sont développées en musique transparaissent aussi en littérature, qu'elles sont intrinsèquement liées à une évolution générale de l'approche du temps et que la présence musicale véhicule de nouvelles temporalités par le phénomène que nous avons appelé *transtemporalité*. On peut schématiser les catégories temporelles de Kramer en leur associant des paramètres caractéristiques :

TEMPORALITÉ	CARACTÉRISTIQUES
LINÉARITÉ	mouvement changement processus causalité successivité visée et finalité
LINÉARITÉ NON-DIRIGÉE VERS UN BUT	mouvement changement processus absence de visée et de finalité
TEMPS LINÉAIRE À PARCOURS MULTIPLES	mouvement direction équivoque visée multiple discontinuité
TEMPS-MOMENT	discontinuité absence de processus stase moments discrets
TEMPS VERTICAL	continuité exacerbée absence de mouvement absence de finalité absence de fin et de commencement

Figure 3 – Types de temporalités.

Certaines de ces temporalités, parfois conjointement, caractérisent de nombreux

¹ En ce qui concerne l'évolution des temporalités littéraires, on peut citer l'étude d'Ursula K. Heise, *Chronoschisms: Time, Narrative and Postmodernism*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997.

récits qui relèvent alors de ce que l'on peut appeler le *récit musical*¹. Néanmoins, l'adoption de nouvelles formes temporelles et l'éloignement progressif de la téléologie, de la linéarité et de la causalité qui en découle, n'est pas exclusivement palpable dans le formalisme : la métaphore ou la musicalité travaillent tout autant à l'élaboration de nouvelles dynamiques temporelles en littérature.

La réflexion préliminaire sur le formalisme musical en littérature, que soutend la théorie de la musicalisation de la fiction, nous a amené à reconsidérer certains points paradoxaux qui en découlent, tels que le fantasme de la transposition intersémiotique absolue, la dichotomisation entre phénomènes structurels, thématiques et linguistiques, ou la surdétermination. L'exemple des écrits contextuels d'Aiken nous a permis de démontrer que la musicalisation est conçue à un niveau d'abstraction et de généralisation tel qu'elle relève davantage de la notion de détournement et de non-correspondance. Ce qui corrobore cet aspect, c'est la nécessité de rendre compte de phénomènes de lecture qui, eux aussi, par la nature de l'intersection analogique, présupposent que le rapprochement entre les deux domaines soit opéré à un niveau d'abstraction élevé, comme s'il s'agissait de rendre compte de processus généraux, applicables à plusieurs sphères cognitives à la fois. Cette approche qui privilégie l'acte lectorial dans l'analyse de l'intermédialité souligne ainsi l'importance d'envisager le rapprochement intersémiotique comme un processus dynamique et prédiqué sur une *agonistique* active entre les arts. Paradoxalement, c'est l'idée de la

¹ Cette dénomination rappelle celle qui a été choisie par Thierry Marin : « Nous nommerons donc récit musical une narration dont la trame n'est plus constituée par la nette prédominance de la dimension syntagmatique d'un déroulement linéaire de séquences, correspondant aux évolutions d'une histoire posée comme une réalité extralinguistique préalable, mais dont la chair verbale est nouée à un tressage réglé de motifs, entretenant entre eux des rapports de similarité ou de dissimilarité, d'échos, de correspondances, de contrepoints, de modulation, dans la guise d'une forte prédominance de la dimension paradigmatique du langage, le paradigme sériel, et non plus seulement binaire, composé par un motif et ses multiples modulations en variation continue, se projette sur l'axe de la combinaison des séquences, en une concaténation serrée du vertical et de l'horizontal analogue à l'intrication inséparable, propre à la musique, de la dimension verticale de l'harmonie et de la dimension horizontale de la mélodie. » Thierry Marin, *Pour un récit musical*, Paris : L'Harmattan, 2002, p.11-12. Cependant, la définition de Marin semble trop restreinte, se cantonnant principalement à la simultanéité contrapuntique, ne permettant pas de rendre compte de la diversité des dynamiques temporelles. Nous élargissons donc le concept du *récit musical* à la multiplicité des rapports temporels entre musique et littérature.

confrontation qui majore le comparatisme, comme nous avons pu le constater grâce aux multiples facettes de la mise en parallèle des systèmes sémiotiques chez Burgess. C'est à la fois par la mise en parallèle et par le contraste que le roman burgessien interroge la signification à la charnière entre les arts et que la fiction aikenienne questionne la représentation et la littéarité. La quête de formes dans l'esthétique d'Aiken, la nature ludique de la signification chez Burgess, mais également les différentes dynamiques du sonore, révèlent d'ores et déjà l'importance de la notion de temporalité dans l'intermédialité. L'approche fonctionnelle de la présence musicale, mais aussi la prégnance de l'image musicale ou des régimes citationnels soulignent la notion de détournement et montrent qu'il ne saurait s'agir d'interprétations exclusives et fondées uniquement sur le formalisme, la dialectique et la correspondance.

C'est dans ce contexte que nous proposons d'introduire la notion de temporalité comme un troisième terme dans le rapport intersémiotique entre musique et littérature. L'idée de la temporalité, qui peut être conçue comme une construction ou une dynamique temporelle spécifique, apparaîtra avant tout comme structure du déroulement d'une œuvre, elle-même considérée comme *forme-temps*. Dans l'optique de l'intermédialité, la temporalité littéraire sera liée à la notion de *transtemporalité* en tant que conditionnement intersémiotique de la temporalité. Elle sera aussi intimement liée à une certaine philosophie du temps, à certains thèmes et symboles et à la spécificité de chaque œuvre.

En dernière analyse, notre conception de la *transtemporalité* est surtout liée aux modèles musicaux et au système proposé par Kramer. Mais les dynamiques d'autres arts viennent fréquemment corroborer certains phénomènes temporels dans les œuvres étudiées. Puisque nous considérons que le temps n'est pas un phénomène en soi, mais le rapport entre différentes valeurs ou entre l'objet de la perception et le sujet percevant, il est essentiel de rendre compte des relations dynamiques et interactives qu'il présuppose en ce qui concerne l'intermédialité. Est également sous-entendu dans la notion de *transtemporalité* que le temps n'est pas conçu comme phénomène uniforme et unique, mais qu'il revêt de multiples facettes, d'où l'idée de la pluralité des dynamiques temporelles. De la même façon, la *transtemporalité* et la pluralité des dynamiques temporelles présupposent que le temps est considéré comme une notion fondamentalement

culturelle et historique, donc qu'il est changeant et arbitraire¹. De ce point de vue, ni la linéarité, ni la non-linéarité ne peuvent être considérées comme universelles : la téléologie en musique, intimement liée à la tonalité, est un phénomène culturel, parce qu'elle construit la musique occidentale, et historique, dans la mesure où elle prend essor au XVII^e siècle pour perdre sa validité générale à la fin du XIX^e. C'est ce caractère culturel et historique du temps qui légitime l'idée de la *transtemporalité* : jusqu'à un certain degré, les nouvelles conceptions du temps se métamorphoseraient au XX^e siècle et transparaîtraient, de façon plus ou moins semblables, dans plusieurs domaines à la fois².

¹ La réflexion de William Grossin sur les notions de « cadre temporel », de « milieu temporel » et de « culture temporelle » montre que l'idée du temps n'est pas universelle. Au contraire, le temps relève d'une convention, et il est intrinsèquement lié à une culture, d'où la multiplicité d'approches. Cf. William Grossin, « La notion de cadre temporel », *Temporalistes*, 1995, n°31, p.14-18, « La notion de milieu temporel », *Temporalistes*, 1996, n°32, p.20-26, « La notion de culture temporelle », *Temporalistes*, 1996, n°33, p.12-17.

² La transversalité des différentes catégories temporelles apparaît déjà chez Kramer qui les transpose sur le modèle de temporalités développé par Julius T. Fraser. De cette façon, les différents types trouvent une portée plus générale. L'*atemporalité* de Fraser, où dominent le chaos et la simultanéité, en lien avec les particules et la théorie de la relativité restreinte d'Einstein, correspond au temps vertical chez Kramer. La *prototemporalité*, qui concerne la mécanique quantique, les électrons et les protons, où le chaos n'est plus, mais où l'ordre n'est pas déterminé non plus, de sorte qu'il n'y a pas de causalité, est relative au *temps-moment* musical. L'*éotemporalité*, où apparaît la causalité, qui est cependant arbitraire et où le temps est réversible et la successivité signifiante, mais pas la direction, est équivalente au temps à orientation multiple. La *biotemporalité*, qui concerne le domaine de l'organisme vivant, où les événements ne sont plus réversibles, donc le passé et le futur sont signifiants, correspond à la temporalité musicale linéaire, mais non dirigée vers un but. La *nootemporalité*, qui concerne le domaine du savoir humain, où domine le sens de l'histoire et de soi sur un axe temporel, est relative à la linéarité musicale. Enfin, la *sociotemporalité* a trait aux interactions des toutes les autres temporalités. Voir Jonathan D. Kramer, *The Time of Music*, New York : Schirmer Books, 1988.

2 UNE PHILOSOPHIE DU TEMPS : IMPLICATIONS TEMPORELLES DE L'INTERSÉMIOTITÉ

Bien qu'issues de différentes époques, les œuvres de Conrad Aiken, d'Anthony Burgess et de Gabriel Josipovici ont en commun la fascination pour le temps. L'œuvre d'Aiken instaure la confrontation entre le temps objectif et le temps subjectif, de sorte que les frontières entre la temporalité de la conscience, celle du mythe et celle de l'Histoire s'estompent. De la même façon, Burgess fait se confronter le temps historique et le temps mythique, mais son œuvre met l'accent sur la nature temporelle du récit même, en tant qu'il est transmission à la fois culturelle, collective et individuelle. L'œuvre de Josipovici tend aussi à questionner le temps de l'œuvre, mais elle privilégie la réception et le rapport entre le lecteur et l'œuvre. Les romans des trois auteurs sont, par ailleurs, fondés sur un haut degré d'intermédialité qui constitue un moyen fondamental d'aborder le temps. L'art permet, en effet, d'interroger le temps dans le cadre d'un rapport¹. C'est donc dans une dynamique de confrontation de temporalités différentes que l'œuvre d'art s'inscrit dans le littéraire, qu'il s'agisse de la musique, de la peinture ou de l'architecture. La convergence ou la divergence de temporalités entre des arts différents conduit à une interrogation sur la nature du temps en général, mais, inéluctablement, elle soulève aussi des questions liées à la littérarité.

Une telle confrontation de différentes temporalités artistiques aboutit aussi bien au questionnement philosophique qu'à la structuration singulière qui en est le reflet. En littérature, la forme temporelle d'un autre art devient à la fois modèle de la pensée du temps et de la pensée de la forme du temps que l'interrogation sémiologique révélait déjà en partie. Autrement dit, interroger le temps revient également à interroger la forme littéraire, de sorte que le texte adopte de

¹ D'un point de vue phénoménologique, le *rappor*t, c'est la nécessité de concevoir le temps dans la relation de *X* à *Y* et jamais en soi. Nous transposons cette conception aux valeurs temporelles dans l'art.

nouvelles caractéristiques temporelles, révélant le phénomène de la transtemporalité.

Un exemple nous en est fourni par *The English Mail Coach* de Thomas de Quincey¹ dont la partie finale, « Dream-Fugue », a fait l'objet de plusieurs analyses musico-littéraires. Outre la prégnance musicale de la dernière partie du texte, on peut la considérer comme une partie argumentative qui ne fait qu'illustrer les interrogations sur le temps soulevées dans la seconde partie. En ce sens, le texte aborde la question de la durée dans une perspective téléologique, en opposant les conceptions chrétienne et païenne de la fin soudaine (« But the difference is, that the Roman by the word "sudden" means *unlingering*; whereas the Christian Litany by "sudden death" means a death *without warning*, consequently without any available summons to religious preparation. » (EMC, 26)). La musique dans le texte de De Quincey joue ainsi un double rôle : elle construit le temps onirique du psycho-récit, comme l'a montré Werner Wolf², mais elle s'inscrit aussi dans la rhétorique globale du texte, où elle devient preuve, démonstration et illustration de la problématique temporelle posée. À ce titre, elle participe à la construction d'une pensée du temps.

La transtemporalité relèverait ainsi d'une dynamique de contraste, de comparatisme et de confrontation, et comme telle, elle porte en elle la question du temps, de façon plus générale, en menant à l'idée de présence : présence formelle, structure comme présence, dynamique entre présentation et représentation, présence spectrale, *imprésence*. C'est au regard de cette problématique de la présence que se construit la dynamique de confrontation de temporalités entre plusieurs arts dans les œuvres d'Aiken, Burgess et Josipovici.

¹ Thomas de Quincey, *The English Mail Coach*, Londres : Dent, 1961.

² Werner Wolf, *op.cit.*, p.111-123.

2.1 ART ET PRÉSENCE

2.1.1 *Goldberg: Variations* de Josipovici : Personnages face au temps

L'idée de la transtemporalité apparaît clairement dans le roman de Josipovici, *Goldberg: Variations*. La dynamique de la variation fait du temps le thème principal du roman. Dès le début, le temps apparaît comme la cause du trouble dont les protagonistes sont affectés. Deux d'entre eux, Tobias Westfield et Goldberg, incarnent deux attitudes différentes face à la condition temporelle : celle de Westfield relève d'une approche philosophique, oscillant entre l'attachement au présent et l'inscription dans l'Histoire ; celle de Goldberg découle de la contrainte temporelle. Dans chacun des deux cas, le roman reprend la légende qui entoure l'œuvre de Bach pour construire sa problématique temporelle : l'insomnie de Westfield est liée à sa perception du temps ; le dilemme de Goldberg provient de ce qu'il ne dispose que d'un temps imparti pour s'affranchir de sa tâche d'écrivain et de conteur aux services de Westfield. Autrement dit, le contenu extramusical est refaçonné de manière à ce que la question temporelle soit au centre du roman : l'insomnie légendaire liée aux *Variations Goldberg* de Johann Sebastian Bach¹ a partie liée avec la posture philosophique de Westfield vis-à-vis de sa condition temporelle, à laquelle il tente de remédier en engageant l'écrivain professionnel, Goldberg, qui doit lui faire la lecture. En outre, le roman prend le contre-pied de la légende : celui qui tente d'arracher le personnage à l'emprise du temps est écrivain et non pas musicien.

C'est par l'entremise de cette réécriture du contenu extramusical lié aux *Variations Goldberg* que le roman interroge le temps. En ce sens, la question de la mémoire figure au premier plan, opposant le *carpe diem* à l'historicisme :

Memory, he then said, is what separates us from the beasts. [...] There is, I ventured, such a thing as too much memory. To cling wilfully to memory can lead to the inability to adapt to what is new and changing. True, he said, yet of too much memory we can recover, but of none at all? We philosophers, he then said, tend to act as though memory did not exist, as though man only consisted of what he saw and felt at a particular moment rather than the sum of what time had done to him. (GV, 6)

¹ Voir chapitre IV.

La dualité entre l'excès de mémoire et l'oubli définit Westfield en tant que penseur et le rend insomniaque. La dynamique temporelle de la mémoire qui transparaît dans la théorie de Westfield révèle la problématique de l'absence :

He had come to the conclusion that though there is no personal immortality, we do in a sense live on in the memories of others. Such an after-life is by no means infinite, and it should be possible by means of fairly simple calculations, to plot the gradual fading of the memory of a dead person, as first those who had known them passed away, and then those who had known the knowers. He worked out tentatively that forty-three years and four months was the average period of survival, at least in the countries of the civilised world, as memory gave way to hearsay and hearsay to rumour and rumour itself eventually died away. (GV, 18)

Passant ainsi du ouï-dire à la rumeur et de la rumeur à la disparition totale, ce phénomène mémoriel place l'idée de la mobilité de la présence au centre de la construction de la temporalité dans le roman, faisant écho à la forme musicale, caractérisée, grâce à la variation, par la cyclicité.

Si la dynamique de l'absence progressive présuppose un axe temporel linéaire et téléologique (mémoire, histoire), la dynamique de la bidirectionnalité déjoue ce parcours unilatéral, relevant d'un phénomène temporel plus musical (rétention, protention) :

He knew in advance, even as he prepared to rejoice over something, that his happiness would soon be clouded by the thought that what he was experiencing now he had experienced before and would no doubt experience again. Nothing was simply itself any more, it was always one of a series, stretching backwards and forwards into infinity. (GV, 14)

Ce passage peut être considéré comme étant à l'image du paradoxe temporel qu'implique la forme variationnelle qui fait se déployer le même à travers le différent. La problématique du temps dans le roman tient donc de l'implication philosophique de la forme musicale.

Les nombreux symboles temporels qui surgissent dans le roman par le biais de l'image musicale confirment cette hypothèse. L'image de la fugue, par exemple, est utilisée dans le dialogue entre Goldberg et Hammond dans le dix-huitième chapitre, « In the Carriage ». Goldberg parle à son co-voyageur d'un texte qu'il aurait naguère écrit. La mise en abyme permet de mettre en scène un jeune homme face à un juge qui recourt, dans son réquisitoire, à la métaphore musicale de la fugue. La fugue est d'abord métaphore de l'alliance : elle illustre parfaitement la relation en tant qu'entité composée de parties libres et distinctes (« I have been telling you about music in order to illustrate the point I wished to

make about marriage » (GV, 134)). En outre, la conversation entre le jeune homme et le juge se transforme rapidement en un débat philosophique sur la question du temps. Le juge définit la fugue comme un déroulement temporel de parties en fonction de leurs rapports mutuels (« Etymologically it is a flight, of course. And if there is flight then there is a flee-er and a pursuer. When the one is identical to the other we have the basis of the musical art of fugue, which is the canon. » (GV, 133)). Le principe de la fugue recèle donc l'idée de la fuite du temps devenant anéantissement de soi :

But could it not also be seen as the annihilation of time and so of freedom? In the fugue I am always pursuing and the other always pursued, or I am always pursued and the other always pursuing, and each move I make and each move the other makes will always be repeated, for all eternity, for each of us is only the echo and mirror image of the other. That is my idea of Hell, not of Heaven. (GV, 138)

Le paradoxe temporel que reflète l'image de la fugue tient avant tout de l'illusion de la réversibilité, où les différentes parties paraissent interchangeable (« the pursuer turns into the pursued and the pursued into the pursuer » (GV, 133)). De là découle l'idée de l'arbitraire (« The melody is haunted by the sense that it could be otherwise, that it is only one possibility among many, and therefore that it is in a sense profligate » (GV, 133)), qui produit l'impression de suspension du temps. Si un élément peut être remplacé par un autre, l'un est virtuellement le reflet de l'autre, entraînant une sorte de *perpetuum mobile* autoréflexif. Force est de constater que la notion de suspension temporelle est renforcée par la présence latente de la variation, dans la mesure où les *Variations Goldberg* semblent ne cesser potentiellement jamais, à cause de la reprise finale de l'*Aria* qui relance l'œuvre. La fugue est donc porteuse de l'image d'une poursuite incessante et d'un impossible rapprochement.

De l'opposition entre Westfield et Goldberg surgit la question du temps ontologique de l'œuvre d'art. Le littéraire devient autant tributaire de la contrainte temporelle que le musical. Goldberg refuse d'abord d'inscrire l'œuvre dans un temps limité :

It is not a question, sir, of beginning at the top left-hand corner, as with the painting of a wall, and then proceeding till the bottom right-hand corner is reached and all is done. It is rather the finding of what I call the thread. With that found, the composition can unwind. But the finding of it is not easy, nor can a set portion of time be allotted to it. It happens sometimes almost at once. At other times many days pass and there is nothing to show for them. (GV, 9)

Or, si Westfield est assujetti au temps (« He remembered his own attempts at writing, his own schemes and fantasies. They had always seemed hurried, snatched from the jaws of time though he had nothing more pressing to attend to. » (GV, 154)), Goldberg apparaît comme un maître du temps (« Goldberg, on the other hand, struck him, even at a first meeting, as someone not subject to time in that way, someone in fact who was the lord of time and not its slave. » (GV, 154)). Force est de constater que le conteur choisit pour thème de son écrit la question même de l'impossibilité de commencer l'œuvre, comme pour déjouer un paradoxe temporel par un autre.

On voit ainsi s'initier le lien entre le thème de la temporalité dans la construction du personnage et l'image du temps musical. Le temps devient paradoxe de présence qui soulève des questions existentielles. Pour le contourner, Westfield et Goldberg adoptent des stratégies : le premier tâche de surmonter le paradoxe temporel, en tentant de trouver l'oubli dans l'art ; l'autre défie le temps, en en faisant le thème de son œuvre. Goldberg se heurte alors à un renversement singulier : parler du temps pour contourner son paradoxe, c'est encore rester dans le temps qui ne cesse de se dérober à la parole. En résulte une circularité sans issue aucune. Et c'est en ce sens que la transtemporalité joue un rôle symbolique important. La circularité de la forme fuguée du dix-huitième chapitre et la cyclicité de la structure globale des variations de Bach construisent la temporalité musicale latente dans le roman qui renvoie d'ores et déjà non seulement à la pensée général du temps, mais aussi à la littérature même¹.

2.1.2 Le temps et le rapport

Dans *Goldberg: Variations* la problématique temporelle soulève la question du paradoxe. Si nous reprenons la pensée d'Emmanuel Kant pour qui le temps, comme l'espace, est une forme *a priori*², c'est-à-dire la façon dont peut se manifester un phénomène (donc, pour le sujet, une manière de se manifester

¹ Nous reviendrons sur les implications formelles de la variation au chapitre IV.

² « Le temps n'est donc qu'une condition subjective de notre (humaine) intuition (qui est toujours sensible, c'est à-dire qui se produit en tant que nous sommes affectés par les objets), et il n'est rien en soi en dehors du sujet. » Emmanuel Kant, « Du temps », in *Critique de la raison pure*, Paris : PUF, 1944, p.64.

dans sa relation à l'objet), le temps devient rapport de présence à présence. Que le temps, en tant qu'*a priori*, ne se laisse manifester que dans un tel rapport est révélateur de la dynamique de la *transtemporalité* comme outil de confrontation. À cet égard, la relation du sujet à l'objet apparaît chez Josipovici comme une mise en scène exacerbée de l'expérience du temps dans la dynamique du rapport. Le plus souvent, le rapport temporel traduit l'impossibilité de maîtrise, soulignée par l'échec du geste que le protagoniste tente de porter au temps.

C'est l'idée du rapport qui relie la question temporelle à celle des relations interpersonnelles, comme dans le recueil de nouvelles *In the Fertile Land*¹. Dans son ouvrage, Monika Fludernik² fait remarquer que les protagonistes qui peuplent la fiction de Josipovici sont tous en butte à l'incompréhension mutuelle et à la défaillance de la communication. Le langage fait défaut³ comme l'attestent les nombreux dialogues⁴ entre les personnages qui ne cessent d'aboutir à des impasses, instaurant le thème récurrent de l'incommunicabilité. L'échec de la parole symbolise le vide infranchissable qui s'ouvre entre les protagonistes et il est signifié par une dynamique temporelle spécifique. L'espace devient lieu de répétitions incessantes qui allient le geste à la répétition musicale : les parcours de l'héroïne de *Distances* suggèrent à la fois errance éternelle et quête sans raison ni issue. La répétition rappelle alors la répétitivité musicale, mais aussi l'image de la fugue, déjà mentionnée, qui incarne l'incommensurabilité et la complémentarité à la fois. L'image de la fugue qui sous-tend le dix-huitième chapitre de *Goldberg: Variations* renvoie justement aux interrelations entre protagonistes :

At first I imagined that it was only a question of time, that as we came to know each other better we would find a deeper intimacy, a new ease in each other's presence, for I could tell at once that we were drawn together, that it was only a matter of time, but time has not been kind to us, something has gone wrong, I am too sensitive not to recognize this, perhaps I have not really allowed time to do its work and wish to hurry it on against its natural inclination. For deep down there is much understanding between us, I sympathize

¹ Gabriel Josipovici, *In the Fertile Land*, Manchester : Carcanet Press, 1987.

² Monika Fludernik, *Echoes and Mirrorings: Gabriel Josipovici's Creative Œuvre*, Frankfurt am Main : Peter Lang, 2000.

³ Voir les dialogues dans *Distances* (Gabriel Josipovici, *Distances*, in *In the Fertile Land*, *op.cit.*, p.115-212) ou *The Inventory* (Gabriel Josipovici, *The Inventory*, in *Steps: Selected Fiction and Drama*, Manchester : Carcanet, 1990, p.9-114).

⁴ Fludernik, recourant aux exemples donnés par Lodge – apoplanèse, aposiopèse, aporie, épimone – érige le principe de non-communication au rang des caractéristiques les plus notables du style de Josipovici : « The rendering of non-communication turns out to be a major stylistic achievement. » Monika Fludernik, *op.cit.*, p.115.

with how he feels and I do not think I flatter myself when I say that it is reciprocal. But it happens that time needs to be given a push. (GV, 43)

C'est précisément l'image de la fugue qui, en tant que temporalité fondée sur un déroulement simultané de voix complémentaires, mais jamais identiques, interroge le rapport interpersonnel dans la nouvelle « Fuga », parue dans *In the Fertile Land*¹. Ce court récit à la première personne déploie trois voix différentes appartenant à trois des quatre personnages que la nouvelle met en scène (deux amis ainsi que la mère et la sœur de l'un d'entre eux). Le noyau de la nouvelle est une rencontre : un personnage présente sa mère et sa sœur à un ami. Le texte, dépourvu de marques de ponctuation, fait défiler les trois voix l'une après l'autre : respectivement, celle du personnage nouvellement introduit, celle de la sœur, puis celle du frère. L'absence de ponctuation fait fusionner les voix, empêchant le lecteur de trancher nettement leurs occurrences et d'interrompre sa lecture. Le texte présuppose une lecture continue et plurielle, dans la mesure où les voix se fondent en une seule et qu'il n'existe pas de voix narrative autoritaire et unique. Sans transition aucune, les narrateurs se relaient pour donner leurs points de vue réciproques. D'abord, le « je » parlant renvoie au protagoniste masculin introduit dans la famille (« One day he took me round to see his mother and sister » (IFL, 51)). Après une brève description du décor et des circonstances de la rencontre, ponctuée de deux remarques proleptiques qui introduisent le second personnage masculin à la troisième personne (« he asked me afterwards » ; « he said afterwards » (IFL, 51)) et annoncent l'apparition ultérieure de sa voix, le récit bascule brusquement vers une autre voix, qui est celle de la sœur :

[...] There would be nothing to say I tried once more but without much conviction I don't know why he comes now he comes every day why he brought him in the first place I had so much wanted him to bring someone to bring a friend [...] (IFL, 52)

Une voix se fond en une autre sans aucune transition. Le premier « I » correspond au personnage de l'ami tandis que le suivant se réfère à celui de la sœur. Les deux pronoms masculins (« he » et « him ») contribuent également à amalgamer les voix. Un deuxième basculement a lieu, à peine quelques lignes plus loin, lorsque la voix de la sœur cède la place à celle du frère :

¹ Gabriel Josipovici, *In the Fertile Land*, *op.cit.*, p.51-57.

[...] I saw that he too had accepted it and so mother sits there she has sheltered us she has fed us they sit there sewing the two of them I can see her turning into the wallpaper flattening herself more and more against the walls of the room [...] (IFL, 53)

D'un côté, le changement de voix s'opère à l'aide des pronoms qui ne peuvent qu'inclure le personnage de la sœur (« us », « they »). D'un autre côté, c'est le glissement vers un autre aspect temporel qui signale un revirement de point de vue. En effet, si le *Past Perfect* localise l'action dont il est question dans le passé antérieur par rapport à la sœur, l'aspect du *Present Perfect* qui surgit soudainement opère une nouvelle localisation par rapport à une nouvelle situation d'énonciation, préparant ainsi l'entrée d'une nouvelle voix. C'est aussi l'onomastique qui indique un changement (seul le frère se réfère à la mère en termes de « mother »). Enfin, la prolifération du pronom « I » dans les bribes de phrases asyndétiques corrobore la problématique de la voix dans le texte (« I brought him round he was the only one when I first met him I told him about them I brought him round I left him there at first I had high hopes he came back regularly » (IFL, 53)). Le « je » oscille constamment entre l'un et le multiple, et on peut postuler que les voix finissent par se resserrer à la façon de la *strette*¹ de la fugue et que les occurrences du « je » appartenant aux différents énonciateurs se confondent à la fin du texte.

La structure narrative du texte se moule ainsi sur la forme musicale de la fugue dès le titre qui valide l'interprétation musicale. Elle représente l'abandon de la voix auctoriale omnisciente, autoritaire et unique qui ne peut être que déjouée par la multiplication des sources énonciatives, anéantie avant tout par le paradoxe temporel fondamental : les énonciateurs différents ne peuvent plus être clairement distingués, mais ils ne peuvent pas non plus être considérés comme un amalgame insécable. Le déroulement des voix d'une fugue illustre parfaitement ce paradoxe : la poursuite entre ses entités différentes ne s'achève jamais, car, dans le temps, l'une sera toujours en avance ou en retard par rapport à l'autre.

Deux images s'ajoutent à cette construction de temporalité musico-littéraire. D'une part, la fugue ne semble pas être la seule image musicale impliquée : les deux femmes sont couturières et on peut recourir à la signification étymologique de la forme rhapsodique, à savoir le fait de coudre (gr. *rhaptein*) des

¹ Définie par Ulrich Michels comme « entrée du thème à l'une des voix avant que la précédente ait terminé. » *Guide illustré de la musique*, Paris : Arthème Fayard, 1988, vol.I, p.123.

chants (gr. *ôdê*) ensemble. Ce rapprochement entre le texte et la forme rhapsodique est légitimé par la ligne temporelle du récit, fondée sur une juxtaposition de trois chants différents. Par ailleurs, il s'agit d'une temporalité qui amorce encore une fois l'idée de l'absence progressive, dans l'exacte mesure où les deux couturières semblent s'anéantir en cousant (« the two of them working away » (IFL, 51), « the scissors snap away » (IFL, 53)). Par suite, plus on avance dans le temps, plus la conscience du néant paraît immanente (« there would be nothing to say » (IFL, 52)). L'image de la fugue semble, par conséquent, renforcée par celle de la rhapsodie¹. De surcroît, la disparition progressive des deux femmes est suggérée par un effet pictural. C'est en se fondant petit à petit dans le décor, que les deux protagonistes s'anéantissent :

There was cloth all over the place and the wallpaper crying out it seemed like a continuation of the materials of the dresses. (IFL, 51)

The sister was covering against the flowery paper it was as if she was trying to disappear altogether. (IFL, 51)

I will paint her at the moment when she realized she belonged to the room the moment the wallpaper claimed her. (IFL, 54)

Dans les trois extraits, les personnages se dissolvent dans le décor. La *transtemporalité* – qui tient du musical, mais aussi du pictural (« I will paint her ») – symbolise une dynamique temporelle liée à l'absence ou à la néantisation progressive.

2.1.3 La mémoire

La notion de rapport, qui sous-tend la dynamique temporelle dans la fiction de Josipovici, concerne aussi la relation entre le temps individuel, le temps collectif et la mémoire. La mémoire est le lieu de confrontation entre le passé et le présent. En ce sens, Susan, protagoniste du premier roman publié² de Josipovici, *The Inventory*, se cramponne à son passé sans pouvoir s'en libérer. Tandis que le

¹ On a d'ores et déjà affaire à l'idée du détournement en ce qui concerne la transposition de la forme musicale. Le fait que l'on puisse proposer deux interprétations possibles d'un texte en fonction de deux aspects formels différents – fugue ou rhapsodie – nous semble découler de la dualité du signe linguistique qui implique celle du temps littéraire. Nous reviendrons sur cette question au chapitre III.

² Monika Fludernik signale l'existence d'un roman antérieur non publié, *Mr Iscosceles the King*, Fludernik, *op.cit.*, p.231.

personnage masculin, Joe, employé par la famille à dresser un inventaire après la disparition d'un proche, vaque à ses devoirs, Susan lui conte les circonstances de sa rencontre avec les deux anciens habitants de la maison. Fondé sur la répétition constante des mêmes éléments, sans cesse ressassés, son récit rend compte du joug du passé :

[...] You know how it is with people you haven't seen for a long time, you go on seeing them in your mind, whenever you think about them, you go on seeing them as they looked as they looked the last time you saw them, as if time had stopped for them, had frozen them into just that age and attitude, which is absurd when you think about it, because it certainly hasn't done the same to you, but it's as if your unconscious or whatever it is doesn't know the meaning of time, is unaware of its existence, so that even with the testimony of your mirror always in front of you you often find yourself surprised that you no longer look like the little girl you feel you are. (I, 40)

Le motif du miroir, récurrent dans la fiction de Josipovici¹, s'allie à la confrontation du présent et du passé individuels. Le miroir recèle une fonction de présentification ou de réactualisation qui ne cesse de télescoper l'image du présent avec celle du passé (« It was as if I had that mirror screwed into my skull and whatever I did or whatever happened to me it would go on reflecting the three of us sitting here in this room with Oscar on the mat and the smoke from their pipes hanging above our heads... » (I, 102)). Cependant, en réifiant le présent, en le figeant, le miroir affecte la présence, en la désactualisant² ou en la distordant par un processus de réfraction ou d'une réflexion biaisée (« [...] sometimes I would look up into that mirror, there, over the fireplace, that round convex mirror, and see us all reflected in it, smaller and slightly distorted. » (I, 49)). La distorsion devient ainsi partie intrinsèque de la mise en scène de la présence d'une absence.

La question de la mémoire est aussi liée à la notion de double identité. Le passage temporel s'accompagne alors du déplacement spatial. La nouvelle « Getting Better »³, publiée dans *In the Fertile Land*, met en scène l'immigré russe Ivan qui se voit, contre son gré, s'endormir de plus en plus souvent l'après-midi et rêver d'un individu qui lui parle de son pays d'origine. Luttant d'abord contre ses rêves intempestifs, ayant même consulté un médecin qui lui conseille de se

¹ Voir Monika Fludernik, *op.cit.*, chapitre II, « The Novels : Reflective Echoings », p.63-104.

² « [...] just the fire cracking and Oscar snoring and the two of them puffing away at their pipes under that wretched convex mirror which reflected me and them and the cat as though we were doomed to remain in just those positions for the rest of time. » (I, 84).

³ Gabriel Josipovici, *In the Fertile Land*, *op.cit.*, p.81-87.

réconcilier avec le temps (« Perhaps we shouldn't cling to the past so much. Perhaps it's a positive that you're beginning to let go. » (IFL, 84)), le personnage finit par accepter sa condition actuelle (« In time he forgot his fantasy that he had lived in Russia and accepted the reality of the world around him. » (IFL, 87). Force est de constater que le poids du passé est présenté, dès le titre, comme une pathologie :

But he knew this was itself a sort of illness, a temptation to fall back into his unhappy muddled past, and he resisted it. Nevertheless it was perhaps the feeling that that past would always exist as a possibility which helped him to keep going in the country of his choice. (IFL, 87)

Le rapport du passé au présent prend donc la forme d'une présence onirique et spectrale, le retour d'une réalité spatiotemporelle inactuelle.

Le thème de la marche et de la migration vient renforcer la dynamique temporelle paradoxale. L'image de l'homme qui marche apparaît, par exemple, dans le roman *Migrations*¹, publié en 1977, où la notion de migration devient polysémique. Le déplacement renvoie à l'idée de l'immigration (« Where are you from? You're not from here, are you? » (M, 128)). Mais surgit aussi un sens philosophique et existentiel (« We are never where we are » (M, 135), « Who knows where we are now? » (M, 142) ; « We are all of us migrants » (M, 180)). La migration relève également de l'évolution au sens strict du terme :

Everything moves, all the time. Shifts. Do you understand? Even the organs we are born with are on the move. Changing all the time. Taking up new positions. Nothings disappears. Nothing goes forever. It just migrates. We try to grasp it we try to hold it everything migrates everything shifts it's all – (M, 179)

En tant qu'évolution (« Our jaws have migrated ») ou métamorphose, la migration traduit l'irréversibilité temporelle², qui accentue le paradoxe entre le retour au passé et la nécessité d'avancer. Cette problématique est symboliquement illustrée par deux histoires bibliques qui, en ce qui concerne la dynamique temporelle, paraissent s'opposer l'une à l'autre et exemplifier l'insoluble paradoxe temporel. Si la référence à la résurrection de Lazare³ suggère le triomphe sur la mort et donc sur le temps (« rising up out of the grave » (M, 106)), la réversibilité est mise à mal

¹ Gabriel Josipovici, *Migrations*, Hassocks : Harvester Press, 1977.

² « But we can't go back so we go forward. But as we rush bits of us drop away so that when we finally get there we've lost ourselves on the way and if we stop to look for the pieces then we're dead. » (M, 181).

³ *Évangile selon Saint Jean*, 11, in *La Bible*, traduit par Émile Osty, Paris : Seuil, 1973, p.2287-90.

par l'évocation de la femme de Lot¹ transfigurée en une statue de sel : « Lot's wife. She turned. She shouldn't have turned. You understand? She shouldn't have turned. But if you go on, if you don't turn, if you try to hold on to it, then you're dead too. » (M, 138). La tension entre le retour et l'irréversible est donc symbolisée par les paraboles bibliques, mais aussi par la dynamique musicale de la répétition qui mime le paradoxe du spectre du passé dans le présent.

Le paradoxe temporel entre retour en arrière et avancement et celui entre présence et absence caractérisent le malaise temporel lié à la mémoire dans la fiction de Josipovici et rappellent la problématique de l'« oubli vital » dont parle Nietzsche dans la *Seconde considération intempestive*². Face à ces paradoxes, l'approche du temps devient geste porté sur le temps comme acte exorcisant la présence absente.

2.1.4 Gestes

Le geste porté au temps³ transparaît déjà dans le thème de la marche où l'acte constitue un moyen de suivre le temps et de le devenir. Dans la brève nouvelle « Waiting »⁴, mettant en scène une veuve, Martha, qui attend le retour de son fils parti à la guerre, le geste devient incantation et exorcisme. Se détournant du réel, Martha se replie sur elle-même, s'adonnant à une activité de verbalisation répétitive :

After that, each morning, before she got out of bed, and each night, before she turned over on her side – the position in which she found it easiest to sleep – she said aloud to herself: forehead, cheeks, eyes, nose chin, ears, arms, legs, hands, feet; shoulders, back, chest, stomach, arms, legs, hands, feet; shoulders, back, chest, stomach, arms, legs, hands, feet. (IFL, 55)

¹ *Genèse*, 19, in *La Bible*, traduit par Émile Osty, Paris : Seuil, 1973, p.68-69.

² Friedrich Nietzsche, *Seconde considération intempestive*, Paris : Flammarion, 1988, p.75-81 : « Imaginez l'exemple le plus complet : un homme qui serait absolument dépourvu de la faculté d'oublier et qui serait condamné à voir, en toute chose, le devenir. Un tel homme ne croirait plus à son propre être, ne croirait plus en lui-même. Il verrait toutes choses se dérouler en une série de points mouvants, il se perdrait dans cette mer du devenir [...]. Il est absolument impossible de vivre sans oublier. [...] Il y a un degré d'insomnie, de rumination, de sens historique qui nuit à l'être vivant et finit par l'anéantir, qu'il s'agisse d'un homme, d'un peuple ou d'une civilisation. ».

³ Les romans de Josipovici mettent en scène des protagonistes qui tentent de porter un geste au temps. Il s'agit d'une action entreprise pour exorciser le malaise lié au temps, mais nous préférons le terme « geste », car il symbolise la nature violente et obsessionnelle de la condition temporelle de l'être. C'est donc un geste qu'on *porte* ou qu'on *assène* au temps, mais ce peut être aussi un geste linguistique.

⁴ Gabriel Josipovici, *op.cit.*, *In the Fertile Land*, p.55-7.

L'énumération, soulignée par l'itération (« each morning », « each night »), prend une allure quasi-religieuse, semblable à la récitation du rosaire ou à la monotonie litanique (« she repeated her litany » (IFL, 55)). Avant le départ de son enfant, elle pose un baiser sur plusieurs parties de son visage (« kissed her son on the forehead and then on either cheek, both eyes, the nose, the chin, the ears and the mouth » (IFL, 55)). L'importance du geste étant accentuée par les quantifieurs (« either cheek », « both eyes »), la ligne tracée par le baiser est celle d'une double croix. L'onomastique évoque également le personnage biblique de Marthe, sœur de Marie et de Lazare, proches du Christ. Le geste exorcise l'absence par la réitération de la présence spectrale :

She lay in bed staring up at the ceiling and kissed her son again, holding him in her arms and then pushing him abruptly away: forehead, cheeks, eyes, nose, chin, ears, mouth; forehead, cheeks, eyes, nose, chin ears, mouth. (IFL, 55)

Il s'agit de refaire le geste d'adieu par une incantation continue. À la continuelle récitation s'ajoute une supputation obsessionnelle, le personnage ne cessant de compter les objets, conjurant l'absence :

She frequently sat at the table in the kitchen and counted aloud the contents of the drawers: knives, spoons, bread-knife, carving-knife, ladle, saucepans, frying-pan, kettle. (IFL, 55)

In the street, walking to the shops, she went over the contents of the linen-cupboard in her mind: sheets, pillow-cases, blankets, towels; sheets, pillow-cases, blankets, towels. (IFL, 56)

L'énumération textuelle mime le dénombrement, et l'activité du personnage apparaît comme un acte incantatoire visant à *présentifier* l'absent et à conjurer le temps (« Meanwhile, time had to be used » (IFL, 56)). Deux éléments symboliques viennent conclure la nouvelle. D'abord, un objet disparaît, dévoilant l'absence dans une dynamique épiphanique. Ensuite, vient la vision du Dieu immolé (« one of His arms was missing » (IFL, 57)) qui sape l'espoir de résurrection et mène à la cécité. Martha, qui, tout au long de la nouvelle, ne cesse de refuser de faire face au réel, en détournant littéralement le regard (« pushed him away from her », « peered shortsightedly at the handwriting », « staring up at the ceiling », « staring at the corner of the room with unseeing eyes » (IFL, 55-56)), renonce à la faculté de voir et d'entendre (« she had ceased to listen, ceased, finally, to see » (IFL, 57)). Ainsi, la nouvelle pose la problématique du temps comme le rapport à l'absence exorcisée par le geste.

Parallèlement à l'incantation qui comble l'absence, le geste induit à la question du temps comme mouvement. Nombreuses sont les œuvres de Josipovici qui s'approprient le modèle de l'homme qui marche, à la manière de nombreuses sculptures d'un Rodin ou d'un Giacometti. Si la musique fournit le modèle du mouvement en tant que rythme, la peinture offre, elle aussi, des parangons du thème de la marche. Le tableau de Klee, *Wander-Artist*, reproduit sur la couverture de *Goldberg: Variations*, constitue un symbole de la transitionnalité :

Here I am one hand raised in mock salute, on my way to the other side. The other side of what? It does not matter. The other side. I have perhaps come from somewhere and I am going somewhere else, but in the meantime here I am, one arm raised, on my way. It does not matter where I have come from. You could say that I am only alive when I come into view and where I am going is anyone's guess [...]. Is someone after me? Am I in pursuit of another? Not that I know, but then, I know very little. The one who chases may feel he will catch me, but he is mistaken. The one who flees may feel I will catch him, but he is mistaken. Without me there would be no Goldberg and there would be no Westfield, but then without them I would not exist either. Look at me hard and I vanish before your eyes; ignore me and I will have my revenge. (GV, 179)

L'image du temps que propose le texte reflète l'éphémère. La marche éternelle est conçue comme ligne de points de transition, ce qui est corroborée par l'allusion à l'étymologie de la structure fuguée¹ : « Is someone after me? Am I in pursuit of another? ». Le thème de la poursuite renvoie métaphoriquement à l'impossibilité de fusion parfaite et à l'idée de l'incommunicabilité, mais il s'apparente également à la *boucle étrange*² qu'engendre la construction des personnages, lesquels, issus de différentes époques et ne pouvant communiquer, se trouvent *métaleptiquement*³ reliés les uns aux autres par des échos¹. S'il s'agit

¹ Phénomène que nous nommons « remotivation étymologique » et sur lequel nous reviendrons.

² Au sens de *strange loop*, comme dans l'étude de Douglas R. Hofstadter qui allie les théories scientifiques, les œuvres de J.S. Bach et celles de M.C. Escher. Il s'agit de représentations de l'infini, œuvres où le point d'arrivée équivaut au point de départ et où l'itinéraire parcouru ne mène nulle part, sinon à lui-même. Cf. Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, New York : Basic Books, 1999.

³ Nous nous référons à la notion de *métalepse* au sens large de transgression de niveaux narratifs (et non pas au sens uniquement rhétorique du terme). Dans la plupart des cas, à un niveau plus précis, le terme renverra à la définition de Genette qui désigne par *métalepse* une manipulation, une « relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même », in Gérard Genette, *Métalepse*, Paris : Seuil, 2004, p.14. Dans ce sens, *Goldberg: Variations* ou « Mobius the Stripper » (in Gabriel Josipovici, *Steps: Selected Fiction and Drama*, Manchester : Carcanet, 1990, p.133-152) en apparaissent le plus sensiblement marqués. La *métalepse* est liée à la transgression de niveaux hiérarchiques que Brian McHale, à l'instar de Hofstadter, appelle l'*hétéarchie*. Cf. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York : Methuen, 1987, p.120.

d'une fugue, aucune temporalité ne peut s'aligner complètement sur une autre. Il ne peut y avoir que des points de jonctions momentanés, tels que la transitionnalité incarnée par la figure du *Wander-Artist*.

En outre, l'idée de la marche a un rapport, aussi, au thème du voyage, omniprésent dans *Goldberg: Variations*. Le mouvement impliqué par le voyage est prédié sur la transtemporalité qui tient du musical et du pictural. Le voyage du protagoniste Goldberg est un déplacement cyclique et perpétuel : l'*incipit* et l'*explicit* correspondent à l'arrivée de Goldberg dans la propriété de Westfield. La métaphore de la fugue est filée jusqu'au dernier chapitre, « The Final Fugue », où elle s'apparente aussi à la figure du *Wander-Artist* (« Goldberg, looking up, caught a glimpse of Hammond's white face in the window and thought he saw a hand raised in parting salute. » (GV, 190)).

Le temps du voyage entretient par ailleurs une relation intertextuelle avec *L'Illiade* et *L'Odyssée*. Le huitième chapitre de *Goldberg: Variations*, second de la série « In the Carriage », aborde, sous la forme de dialogues socratiques entre Goldberg et Hammond, la question du sens du voyage, confrontant Hector et Ulysse. Si le premier fait face à la mort, le second fait tout pour assurer son retour à la maison (« Odysseus is ready to use all his wiles and all his powers of endurance, even if it means humiliation, in order to ensure his safe return » (GV, 58)). Par conséquent, la temporalité du parcours est différente dans les deux œuvres :

The notion of home-coming in the latter poem is bound up with the notion of time: twenty years. Time does not really exist in the Iliad, because there the contrast is between a now in which it is imperative to act, no matter what the consequences and a then, which would be the eternity of a whole life-time of shame, for both Achilles and Hector. But for Odysseus humiliation is temporary; the end always justifies the means. (GV, 58)

Or, Goldberg, dont le parcours s'apparente davantage à celui d'Ulysse, ne fait que revenir au point de départ. La perspective du retour est donc contrecarrée, transformant le voyage en une perpétuelle errance.

C'est précisément cette dichotomie entre parcours comme marche et voyage et parcours comme errance qui constitue le thème prépondérant des

¹ La *métalepse* temporelle rappelle la rencontre entre Cidrolin et le duc d'Auge dans le roman de Raymond Queneau, *Les Fleurs bleues*, Paris : Gallimard, 1965. Le roman de Queneau s'éloigne de la linéarité unidirectionnelle traditionnelle, en mettant en place une bidirectionnalité, fondée sur l'alignement des temporalités différentes. Le récit de Josipovici abandonne également à maints niveaux la ligne droite classique, ce que nous examinerons par la suite.

œuvres de Josipovici. *Distances* et *Migrations* mettent en scène un protagoniste en mouvement continu, et la distance devient une nécessité existentielle, comme si l'absence de rythme équivalait à une aliénation :

When I stand still I feel dead, she says. I have to be on the move the whole time. I close my eyes and I see myself walking. I open them and I am. [...] I'm not talking about change. I'm talking about having to keep moving. (IFL, 196)

When I sit here, with you, or by myself, I lose any sense of myself. I am not sure if I have already been here before or even if I am really here now. At least when I walk, she says, I know I am walking. I know something is happening. (IFL, 206)

La distance permet au personnage de devenir ce qu'est le temps même – un mouvement sans relâche et dépourvu de sens. Aussi le protagoniste incarne-t-il la nature du temps même : une ligne temporelle qui débute par un retour, qui se développe en une myriade d'itinéraires et qui se termine par la disparition. Le rôle du personnage semble se réduire à cette seule représentation du passage. *Migrations* met aussi en place un personnage qui éprouve la profonde nécessité d'être continuellement en mouvement (« Nothing stands still. Nothing comes out in order. Nothing comes after or before anything else. Everything moves. That's why I have to walk. Walk and walk. To catch it on the way. » (M, 196)). La distance relève d'abord de l'idée de la transition (« We move between spaces. Places. We always move forward. » (M, 209) ; « We are in the interstices. In the intervals. We are that which moves between the spaces. » (M, 231)).

Ainsi, les deux romans présentent des protagonistes dont la quête de soi se résume à un parcours qui interroge le temps. La marche ne consiste guère à couvrir une distance donnée afin de parvenir à un objectif. Le geste n'est pas utilitaire et pragmatique, mais il se replie sur lui-même. Le but de la marche, c'est la marche elle-même, et c'est le mouvement qui est privilégié comme moyen de découverte de soi. Le parcours confère à l'activité cinétique une dimension existentielle, c'est pourquoi l'itinéraire emprunté par le protagoniste est souvent labyrinthique. Mettre en scène un dédale, c'est enrayer toute finalité. Le parcours erratique devient ainsi heuristique, en ce sens qu'il cible la découverte du parcours en lui-même ou de soi dans le parcours¹.

¹ On voit bien que pour Josipovici la visée du pèlerinage ne réside pas tant en sa finalité, c'est-à-dire dans l'arrivée dans le lieu désigné, que dans l'expérience propre de la marche, expérience que, à l'instar d'autres critiques (Alphonse Dupront, Peter Brown), l'auteur désigne par « thérapie par l'espace » (« the therapy of distance ») : « The therapy of distance induced by pilgrimage was double one. The pilgrim set out, left the safety of the known and the familiar, and engaged in what

La distance devient, en un sens, autoréflexive, centrée non pas sur le retour ou l'arrivée, mais sur la spécificité du mouvement. La construction des personnages est donc dépourvue de téléologie : si Goldberg (*Goldberg: Variations*) ne parvient jamais à s'acquitter de sa tâche, et revient, dans l'*explicit*, au point de départ, Flora (*Distances*), venue de nulle part, n'arrive nulle part. C'est ainsi que la musique fournit au texte des modèles structurels qui anéantissent la téléologie et privilégient le parcours même : la répétitivité (*Migrations, Distances*) et la cyclicité (*Goldberg: Variations*).

La notion de transtemporalité, la dynamique du rapport et celle de la présence de l'absence transparaissent également dans la nouvelle « Second Person Looking Out »¹, mettant en scène le parcours labyrinthique d'un personnage qui visite une maison accompagné par un guide. Le chemin qu'ils empruntent est circulaire et dépourvu d'issue (« The path is narrow and winds round hillocks and down into little valleys before plunging again into thick woods. » (IFL, 15)). Plus le parcours initiatique avance, plus il semble reculer : tandis que les personnages sont en train de s'acheminer dans la direction de la maison (« How far is it still is? » (IFL, 16)), ils se trouvent aussi à l'intérieur de la maison (« I stand at the window, looking out » (IFL, 15), « I wander into another room » (IFL, 17)). L'arrivée est donc déjà le retour :

“A guide is given for the return journey,” he says. “Never for the journey here.”
“I came with a guide,” I say.
“For the return journey,” he repeats.
“But I came with a guide,” I say. “He told me about the house. The windows.”
“In that case,” he says, “it was the return journey.” (IFL, 17)

Une telle contradiction paraît *déconstruire* le récit. On pourrait postuler que la nouvelle met en place un déroulement simultané de deux temporalités différentes par un procédé contrapuntique. Mais, les oppositions anachroniques et illogiques étant trop nombreuses pour que l'on puisse rétablir une quelconque construction linéaire et cohérente, la nouvelle implique davantage l'expérience même d'un parcours labyrinthique, rejetant toute visée téléologique :

Victor Turner has called a “liminal” or “liminoid” experience, a rite of passage. But this was not so much a passage from A to B as journey into the experience of distance itself. When the pilgrim touched the shrine at the end of his or her long journey it was in an attempt not so much to bridge the distance that separated him or her from the holy as an instinctive way of making that distance palpable. » Voir Gabriel Josipovici, « The Therapy of Distance », in *Touch*, New Haven : Yale University Press, 1996, p.68.

¹ Gabriel Josipovici, *In the Fertile Land*, *op.cit.*, p.51-21.

"But when do we arrive?" I ask my guide.
"We have arrived," he says.
"No no," I say. "I mean at the house itself. Not just the grounds."
"The distinction is meaningless," he says, hurrying forward. (IFL, 17)

Présupposant un ordre, une chronologie, un itinéraire vectorisé, la finalité est déjouée, et c'est le mouvement non-orienté vers un but qui prévaut. L'espace est mobile, car la maison, composée de dix-sept pièces, se métamorphose continûment (« the windows are moved once a guest has looked through them » (IFL, 17))¹ ; et il devient impossible à contourner, offrant ainsi l'expérience de l'infini : (« "I have been into all the rooms," he says, "and looked through all the windows. I have talked to all the guests." "There are always new guests," his host says smiling. "And new positions for the windows." » (IFL, 19)). Par ailleurs, c'est la construction même du récit qui figure l'inépuisable dédale. Les trois volets dont la nouvelle est formée sont narrés chacun par une voix différente : la première partie est relatée à la première personne, la seconde à la troisième et la dernière à la deuxième. Le jeu de voix corrobore alors l'idée de structure circulaire, labyrinthique et autoréflexive, d'autant que les mêmes paroles sont fréquemment reprises en écho par les différentes sources énonciatives :

"Is it a temple?" I ask [...].
"No no," my guide says. "A private house." (IFL, 15)
The young lady to whom he has just been introduced asks him: "Is this a temple or something?"
"No. Just a private house."(IFL, 18)

Le protagoniste est multiple, son « je » devient un autre, dans la deuxième partie, pour finir par se couler dans le pronom « you », ambigu par excellence, car impliquant deux interlocuteurs. Ce qui semble parachever cette idée de parcours sans issue, sans début ni fin, c'est la symbolique du triple nœud qui réapparaît neuf fois dans la nouvelle :

A small bamboo stick will be placed across the entrance, some fifty metres down the path. Do not try to cross the bamboo sticks. Retrace your steps. Follow the stones which have a piece of string tied round them and fastened in a triple knot. (IFL, 16)

La triple nodalité, comme celle des symboles celtiques (triquètre), renvoie à l'idée de la trinité que la nouvelle recèle à maints niveaux : trois parties, trois fenêtres, trois pronoms différents. Elle est aussi symbolique du parcours circulaire dépourvu d'issue, comme le nœud gordien, mais également le cheminement

¹ Rappelant des architectures mobiles, comme la maison qui ne cesse de croître dans *House of Leaves* de Danielewski, *op.cit.*

nodal que reprennent plusieurs œuvres de Josipovici. Le *nœud borroméen* ou le *ruban de Möbius* mènent à la pérennité du parcours.

L'itinéraire labyrinthe accentue l'expérience du temps à travers le parcours. Il s'agit d'une marche exploratoire, erratique, mais aussi heuristique, car tournée sur elle-même, elle symbolise la quête de soi. La temporalité impliquée est fondée sur la découverte progressive :

"What you experience as you approach the house," my guide says, "is very important. First you may see a little bit of the house, then it disappears for several minutes then you see another aspect of it, because the path is winding gradually round it. And when you finally reach it, because you are constantly seeing fragments of it and imagining it when you can't see it, you've experienced it in million forms you've already lived in the house, whole dramas have occurred before you even reach it, centuries have elapsed and you are still as far away from it as ever." (IFL, 15)

Le processus en jeu se concrétise, pour reprendre le langage de la phénoménologie, par profils (*Abschattungen*) et par leur synthèse. Tout n'est pas observable simultanément et l'imagination comble les vides de la vision. La *transtemporalité* passe donc par l'architecture qui révèle une dynamique temporelle de la vision (profils, anachronie, circularité). La valeur heuristique du parcours porte symboliquement sur la temporalité de la contemplation esthétique, lien que Josipovici démontre dans son essai sur le pèlerinage :

It is clear that the work of art, whether it be painting or a poem, if it is actively engaged with, forces the viewer or the reader to undergo a journey no less open to pitfalls awaiting the unwary or the easily tempted than the real journey. For it too is, in the end, subject to no control once the process of viewing or reading has begun.¹

Ainsi, l'itinéraire dans l'œuvre de Josipovici se montre de moins en moins vectorisé. Du thème du voyage sans retour dans *Goldberg: Variations* nous sommes passés à la dimension erratique de *Migrations* ou de *Distances* ainsi qu'à l'insolubilité temporelle dans « Second Person Looking Out ». On a donc affaire non seulement à l'idée d'un temps non-orienté, mais aussi à celle d'un temps multiple et ancré dans un infini sans issue².

¹ Gabriel Josipovici, *op.cit.*, *Touch*, p.75.

² Au cours de ce chapitre, nous avons fait référence à l'idée de la circularité ou à celle de la *boucle étrange* ou *infernale* (« strange loop »). Nous pensons surtout aux phénomènes qu'explore Hofstadter, *op.cit.*, tels que le ruban de Möbius. S'ajoutent à cela les notions de métatextualité et de métalepse, déjà mentionnées, et que Monika Fludernik, *op.cit.*, examine dans son œuvre critique. Les différentes techniques de circularité ou de réflexivité sont pour elle symptomatiques du *Postmodernisme*. Nous verrons plus tard que l'impossibilité de toute *rechronologisation* va de pair avec le brouillage des strates narratives, avec leur circularité et leur spécularité. La musique renforce cet abandon d'une hiérarchisation, en instaurant de nouvelles temporalités, non-hiérarchiques, non-téléologiques et non-linéaires que nous examinerons plus tard. Néanmoins,

2.2 LE TEMPS DE L'OBJET ESTHÉTIQUE

La spécificité temporelle dans l'œuvre de Josipovici se construit ainsi par l'entremise de la confrontation des temporalités des divers arts. Dans la dynamique de la transtemporalité, le texte reprend des aspects temporels musicaux, picturaux ou architecturaux, afin de bâtir sa propre problématique du temps. Dès l'abord, la question du temps pose aussi celle de la place du sujet, du rapport, du mouvement et du geste. De fait, l'enjeu majeur du temps émerge dans la tension entre présence et absence. Si « l'art permet de rendre le temps palpable »¹, c'est qu'il nécessite des parcours temporels spécifiques. De là s'ensuit que représenter le temps, c'est aussi devoir le faire dans le temps : paradoxe temporel fondamental qui fait que la thématique temporelle s'accompagne forcément d'une expérience du temps et que la présentation transtemporelle dans les romans d'Aiken, de Burgess ou de Josipovici est intrinsèquement liée à la représentation.

La diversité des arts évoqués dans l'œuvre de Josipovici paraît fonctionner par un jeu de mutuelles oppositions. Si la présence de l'objet esthétique surgit dans le texte, c'est qu'elle apporte une signification par contraste ou par similitude. La littérarité se dévoile ainsi par le biais d'une confrontation entre divers objets esthétiques. Le fondement de sa temporalité ne se manifeste donc que par une certaine mise en contraste. La question de la temporalité musicale dans l'œuvre littéraire doit être alors abordée en lien avec celle des autres arts.

2.2.1 Temporalités d'art confrontées

La problématique de la confrontation intersémiotique des diverses temporalités artistiques et celle de la tension entre présence et absence apparaissent clairement dans le roman *Beard's Roman Women* de Burgess et dans la nouvelle « Absence and Echo » de Josipovici².

nous pouvons d'ores et déjà nous référer aux notions de *boucle étrange*, de *métalepse*, d'*autoréflexivité* et de *métafictionnalité*, comme constitutives du récit chez Josipovici.

¹ « [...] it [art] does not deny time, it makes it palpable. » (CJ, 20).

² Gabriel Josipovici, « Absence and Echo », in *In the Fertile Land, op.cit.*, p.35-39.

2.2.1.1 Véhicules d'absences chez Burgess

Beard's Roman Women est un roman qui tient de l'intermédialité à bien des égards. Parallèlement au spectacle musical auquel travaille le protagoniste, deux arts viennent influencer l'œuvre : la photographie et la musique. Si la photographie s'insère concrètement dans l'édition originale du roman – des photographies de David Robinson¹ entrecoupent le texte – la musique, elle, apparaît sous forme d'allusions et de références. Les deux arts participent pleinement à la signification de l'œuvre, dans la mesure où ils collaborent à la construction de l'absence et à la représentation symbolique du retour spectral.

Les photographies sont regroupées en quatre séries qui rythment le roman. Elles font écho à la promenade sous la pluie qu'entreprend Paola, compagne du protagoniste, dans Rome. L'objectif de cette séance photographique est de capturer le temps dans une perspective oblique (« "What I must do," she now said, "is to photograph Rome not direct [...] Rome in reflections. In rain water, you see. Or windows." » (BRW, 29-30)). L'image reçoit une dimension prismatique en tant qu'elle signifie un *à-travers*, menant, par cette idée de l'indirect, à la représentation du fantomatique ou du spectral (« A sort of ghost look at Rome » (BRW, 35)). Le miroir, le double et le voile sont les principaux attributs des quatre séries.

Si l'on examine la première d'entre elles, on s'aperçoit que toutes les photographies illustrent le reflet d'une manière ou d'une autre. La première semble avoir été prise à travers une vitre qui n'instaure pas tant la distance que le double, de sorte que, dans la mesure où la tête de la sculpture se dédouble, elle implique l'idée du *doppelgänger*. Les quatre photographies suivantes sont clairement dédiées au reflet, en utilisant l'élément aquatique. Chacune d'entre elles tente de capturer un monument ou un personnage par le biais de son reflet projeté dans l'eau qui couvre les rues pavées de la ville, si bien que l'eau ne semble être, dans la seconde photographie, qu'un voile transparent prédiqué sur la notion de brouillage. L'idée du brouillage est reprise dans la troisième photographie, où les contours du monument qui se trouve au premier plan s'effacent et se liquéfient partiellement, tandis que deux figures humaines émergent, noires et de dos, à droite. La présence spectrale est préservée aussi

¹ Voir annexe B.3.

dans la quatrième photographie : le reflet d'une colonne transparait au premier plan alors que, à gauche, s'esquissent de noires silhouettes de passants. C'est dans la cinquième image que le spectral est le plus frappant, dans la mesure où le reflet d'une silhouette est si brouillé qu'il paraît être une béance sur un fond blanc. Le personnage paraît être dessiné à la craie. Le spectre devient littéralement fantôme. Puisque Paola part en Israël photographier la guerre, le contraste entre la crue réalité du photojournalisme et l'irréel fantomatique des photographies de Rome sous la pluie est souligné.

Ce rapide examen de la première série des photographies de Rome permet de mettre tout de suite à jour les motifs-clefs que sont le spectre, le retour et la vision oblique. La dernière photographie de la seconde série sature l'outil du reflet, en présentant une boucle infinie de miroirs : deux glaces, vues d'un angle, occupent toute la surface de la photographie et reflètent une galerie de miroirs munis de cadres différents. À leur tour, les glaces, au nombre de neuf, reflètent d'autres glaces, et d'abord celles-là même qui les reflètent. Une telle vision, potentiellement sans limite, est la traduction de la boucle infernale du retour du passé qui constitue le cœur de ce roman¹.

La photographie s'allie alors à la symbolique que véhicule la musique. Cette dernière est porteuse d'absence, renvoyant au passé. La musique devient hantise et spectre. Elle est associée à la figure de la femme qui, à l'instar des doubles photographiques, sera multiple. Si les figures féminines sont en effet nombreuses, elles semblent pourtant toutes être reliées à l'épouse décédée du héros, Leonora. Cette dernière vient littéralement hanter le protagoniste : une femme, qui prétend être Leonora, se met à lui téléphoner, en lui faisant écouter des chants-récitations, ses propres compositions, jadis enregistrées avec la voix de son épouse :

She half-sang half-recited one of Beard's Brunei carols. He listened, his mouth open almost to its limit.
Brunei night, unholy night –
Dogs howl, mosquitoes bite.
Brown men busy with axes and knives,
White men sleeping with other men's wives.
The curry's making me cough.
There's nothing to do but eff off. (BRW, 76)

¹ Il se peut qu'il s'agisse aussi de peintures qui prennent l'allure d'une galerie de miroirs.

La hantise du passé prend donc la forme d'une voix *réelle*. Le retour spectral sous forme musicale est en partie ironique, dans la mesure où la mort de Leonora signe sa liberté musicale :

After lunch he played Schoenberg on the hi-fi. She had always hated Schoenberg. Turn that fucking noise off. Or, alternatively: You know I'm not well and that music gives me a headache. Have you no consideration at all? But now he could play *Moses and Aaron* as loud as he wished. No, he could not: there was admonitory banging on the neighbour wall. Rid yourself of one circumscription of liberty and there was always another waiting. (BRW,17)

Si la musique semble d'abord symboliser la liberté, elle devient rapidement hantise du passé. Beard subit non seulement la voix téléphonique d'outre-tombe (« Voice from the dead » (BRW, 77)), mais il est aussi violé par plusieurs femmes dans son propre appartement. De proche en proche, un lien s'établit entre la femme et la musique, et c'est la figure de Sainte-Cécile qui vient renforcer cette association. Lors d'une conversation, l'attention est attirée sur la crypte de Sainte-Cécile (« That's where she's supposed to be buried. In the crypt in there. Saint Cecilia, matron saint of music. » (BRW, 83)). Plus tard, la fausse Leonora téléphone à Beard en faisant référence au poème de John Donne « The Sunne Rising » (« Hours and weeks are but the rags of —» (BRW, 101) renvoyant à « Love, all alike, no season knowes, nor clime | Nor heures, dayes, months, which are the rags of time. »¹). Les femmes qui viennent agresser Beard repartent en direction de la rue Sainte-Cécile (« He watched them from the window as they turned into the Via Santa Cecilia » (BRW, 114)). Puis, ayant appris qu'il est malade, Beard décide de commettre un ultime acte de liberté en se suicidant. Il choisit pour cela de gravir l'escalier de l'appartement près de l'église de Sainte-Cécile. En montant, il entend « A Song for St. Cecilia's Day » de Dryden. Malgré ses efforts, la mort ne survient pas et il est obligé de recommencer l'exercice, à chaque fois en musique. Lorsque l'ode tire à sa fin, fournissant un commentaire ironique sur l'action (« The dead shall live, the living die, | And music shall untune the sky » (BRW, 154)), Beard renonce au suicide. Ainsi, la musique signe encore une fois l'impossibilité pour Beard de se libérer de l'emprise féminine.

Comme la photographie, la musique, et surtout les allusions à Sainte-Cécile, symbolisent une béance et ouvrent la question de la mort : « She stands

¹ John Donne, « The Sunne Rising », in *Complete Poetry and Selected Prose of John Donne*, New York : Modern Library, 2001, p.11.

for death and resurrection translated to an oneiric or musical zone and thus rendered harmless. » (YHYT, 323). Les deux arts en présence contribuent à caractériser le temps comme une hantise du passé. Mais il en surgit également des éléments eschatologiques, la fin des temps, la mort et la résurrection étant latentes dans le roman de Burgess et dans le poème de Dryden. La nécessité de la mort pourrait signer la liberté, mais c'est la reprise comme résurrection ou comme spectre qui anéantit la liberté :

As for death, death is the state you're in when people think you are dead. It's no good screeching about official errors and I'm still alive, look, feel. We need death as I need to write THE END on the script I'm writing. (BRW, 120)

Le mythe d'Orphée, évoqué dans le roman, vient s'inscrire en porte-à-faux par rapport à la hantise du retour chez Burgess. Aussi bien dans le mythe que dans le roman, c'est la musique qui accompagne le retour, mais les rôles apparaissent inversés : alors qu'Orphée va chercher son épouse, c'est Leonora qui revient hanter Beard.

2.2.1.2 Abymes du temps : « Absence and Echo » de Josipovici

Mettant en scène deux personnages devant un tableau, « Absence and Echo » de Josipovici s'affiche comme étant une contemplation de la célèbre toile de Vermeer¹, *Jeune femme au virginal* (« *On Looking at Vermeer's A Young Woman Standing at a Virginal in the National Gallery, London* »²). L'un(e) des deux personnages semble être aveugle et demande à l'autre de lui raconter ce qui se passe sur le tableau (« Tell me. Tell me. [...] What is she doing now ? » (IFL, 35)). De ce fait, la cécité, si cécité il y a vraiment, instaure d'emblée une tension métaphorique entre les arts. Elle introduit la notion d'écoute, charriant, dans le même temps, le littéraire et le musical. Le littéraire, car dire le contenu du tableau, c'est raconter une histoire. Le musical, car le tableau est ainsi littéralement transformé en matière sonore, comme s'il déteignait sur la parole pour ne devenir qu'une empreinte verbale floue, un lointain écho (non sans convoquer les ombres de la caverne platonicienne). Aussi le titre de la nouvelle se réfère-t-il concrètement à cette singulière appréhension de l'œuvre picturale qui s'opère par l'ouïe et par l'intermédiaire du personnage doté de la vue. De surcroît, la cécité

¹ Voir annexe B.4.

² Dans le paratexte, Gabriel Josipovici, « Absence and Echo », *op.cit.*, p.35.

paraît abolir les limites du tableau, renvoyant symboliquement à l'infini. En mettant en scène une contemplation non-voyante, le texte semble effacer les cadres du tableau. Le personnage aveugle tend à vouloir repousser les frontières matérielles de la peinture (« Can you see through the window? » (IFL, 35)), mais aussi la limite entre le spectateur et le personnage représenté (« Even if we intrude upon her? Will she not see us then? Not hear us? » (IFL, 35)). Symboliquement, l'instabilité des limites renvoie donc à la fois au pouvoir d'imagination et à la circularité entre le spectateur et le personnage.

Or, le tableau de Vermeer est saturé d'effets de cadrage. D'abord, dans la partie latérale gauche du tableau, il y a le double cadre de la fenêtre, composée de deux parties, dont la partie inférieure, plus petite, semble pouvoir s'ouvrir à la fois comme une fenêtre à battants et à guillotine. Ensuite, viennent les deux cadres différents des tableaux, mis en abyme sur le mur derrière la femme. Enfin, on voit soulevé, dans l'espace latéral à droite, le couvercle décoratif de la caisse rectangulaire du virginal qui donne l'illusion d'un autre tableau encore. En prenant le contre-pied de cette saturation de cadrage, la nouvelle semble donc tenter de sortir de l'emprise des limites et de réduire la distance qui sépare le spectateur de l'œuvre. Or, la circularité établie dans le tableau par les cadres, semble elle-même, paradoxalement, abolir le cloisonnement qu'ils constituent¹. Procédant à l'anéantissement des cadrages, la nouvelle prend le contre-pied du processus de la description réaliste évoquée par Barthes dans *S/Z*², si bien que c'est davantage d'un phénomène de *décadrage* qu'il s'agit.

La mise en scène d'un personnage non-voyant induit la nécessité de décrire l'œuvre pour la transmettre dans un autre médium, pour la transformer en une *ekphrasis* audible. L'*ekphrasis* ne relève pas alors d'un exercice rhétorique, d'un « morceau brillant »³, mais elle est dynamisée par la mise en scène d'un dialogue. Cette nécessité de traduire le pictural met en place une activité

¹ La mise en abyme, par l'introduction des degrés du regard, permet notamment de nous concentrer sur les images *abymées*, en nous plaçant alors dans l'espace même du tableau : en contemplant l'*Amor* représenté dans la peinture accrochée sur le mur, on regarde aussi bien depuis l'avant du tableau de Vermeer que depuis la perspective intérieure de la pièce. Regarder une mise en abyme, c'est, en quelque sorte, sombrer, à chaque fois plus profondément encore, dans les différents degrés d'emboîtement.

² L'idée déjà mentionnée que « toute description littéraire est une *vue*. » Roland Barthes, *S/Z*, Paris : Seuil, 1970, p.61.

³ Barthes, « L'Effet de réel », in *Essais critiques IV*, Paris : Seuil, 1984, p.170.

interprétative non seulement pour soi, *eiségétique*, mais avant tout pour autrui, *exégétique*. La description d'œuvre d'art devient une activité herméneutique et heuristique, comportant plusieurs étapes. La première, celle de la description, relevant d'un stade *ekphrastique*, littéral, ne visant, à première vue, qu'à rendre palpable dans le code d'arrivée ce qui se rend à l'évidence dans le code de départ (« What is she doing ? » (IFL, 35), « Describe the paintings » (IFL, 36)). On peut alors rassembler les bribes de cette description opérée par le personnage *translateur* en un seul tout¹. Dès le début du dialogue, la frontière entre la description et l'interprétation est brouillée, amorçant déjà une activité herméneutique. Parallèlement aux éléments descriptifs, assumés par le présent simple (« she waits » (IFL, 36)) et les présentatifs (« there is » (IFL, 36)), apparaît une hésitation quant à certains éléments du tableau, traduite par des valeurs modales (« perhaps » (IFL, 36)) et, dans la plupart des cas, par le présent continu (« Perhaps she is listening » (IFL, 36)), comme si le contraste se faisait entre une exégèse universellement valable et stabilisée (« Light enters from the window behind her » (IFL, 35)) et un sens plus flottant, lié à la situation d'énonciation. Après la description de l'œuvre, débute l'étape du déchiffrement. Le stade de l'interprétation symbolique est centré sur la présence d'une absence dans le tableau : la jeune femme paraît être à l'écoute (« Perhaps she's listening » (IFL, 36)); le tableau ne peut représenter le musical que métonymiquement, par l'image du virginal, et une telle présence d'absence symbolise le passage du temps (« To the music. To her memory of the music. Perhaps. » (IFL, 36)). Le sonore, seulement suggéré, traduit l'idée de l'éparpillement : l'Amor devient un écho de cette musique lointaine (« He is an echo », « Of the music » (IFL, 37)),

¹ « Standing [...] She's looking around. Her hands on the keyboard. [...] She has finished playing. [...] For the moment. Or perhaps she is about to start. [...] Perhaps she's listening. [...] To the music fading. Or to a noise, a whisper, outside. Or perhaps she's just turning. Looking in this direction. [...] Light enters from the window behind her. The room is filled with light. Her hands rest on the keyboard. [...] It's [the window] only the source of light. [...] She waits. There is only a trace of a smile on her lips. She turns towards us. [...] There are two paintings on the wall behind her. There is a chair between us and the keyboard. [...] Near the window, in a golden frame, there is a small landscape. The sky is very blue. [...] The other is behind and above her. It hangs exactly in the middle of the rear wall. Her head bisects the left hand bottom corner so that the ebony frame encloses her face as well as the picture. [...] It's a Cupid. A naked boy holding a bow in his right hand, facing the room. In his left hand he holds aloft a card or little book. [...] She turns her head away from it. She looks towards us. [...] Perhaps she is not smiling. But she is not sad either. [...] She is turning. The light catches the right side of her face, her neck. It rises off the chair, the wood of the instrument. Perhaps she is listening. [...] To the music. To her memory of the music. Perhaps. [...] A virginal. It is delicately marbled. The strings are just visible. On the lid, which is laid back, a landscape is painted. She stands in front of the instrument, her back to the window. » (IFL, 35-36).

tandis que le paysage sur le virginal devient l'écho de l'au-delà (« As the painted landscape is an echo of the trees and meadow outside the window » (IFL, 37)). L'écoute devient affaire du corps tout entier (« For a moment her body listens. To the fading of the music. To the light. To the picture behind her. », « Though her body listens to the echoes of the upright Cupid. » (IFL, 37)). Avec la question du temps commence la troisième étape interprétative qui porte sur la temporalité liée à la figure de la femme dans le tableau : la lumière de la fenêtre indique un moment de la journée ; la fixité de sa pose transparait dans son regard détourné (« She half turns » (IFL, 37)) et l'arrêt (« Her hands are on the keyboard. » (IFL, 35)) ; la pose oscille entre l'*inchoatif* et le *terminatif* (« She has finished playing », « Or perhaps she is about to start » (IFL, 35-36)). La temporalité plastique privilégie ainsi un espace interstitiel transitoire, voire intemporel, d'où surgit le contraste entre l'objet esthétique et le spectateur (« She does not belong to our time » (IFL, 37)). Le tableau dévoile un paradoxe temporel entre le momentané et l'intemporel (« But for a moment which lasts for ever she cannot see or hear us » (IFL, 37)), paradoxe qui se heurte à la temporalité des spectateurs :

- She exists outside time? Outside our time?
- She has made time her own. It no longer has power over her. She is time. Cupid and echo.
- And we? What are we?
- We are divided where she is single. We flee from time. And from Cupid too. They have us in their power.
- And now? What is she doing now?
- Nothing. She stands. The notes are played. Or will be played. The music is completed. For a moment she hears it all. (IFL, 38)

La question du temps dans l'art permet aux protagonistes de se tourner vers leur propre temporalité. L'œuvre d'art devient le temps même (« She is time » (IFL, 38)) qui s'offre à la contemplation à la jonction des deux arts. Le pictural fige le musical (« The music is completed » (IFL, 38)) révélant la maîtrise à la fois du passé, du présent et du futur (« For a moment she hears it all » (IFL, 38)). C'est à ce niveau que la quête interprétative des deux observateurs devient heuristique. Grâce à la confrontation avec un objet esthétique à temporalité multiple, le protagoniste découvre sa propre temporalité :

- Is there no hope for us then? No hope at all?
- Perhaps. Perhaps when we turn away the echo will remain. The echo of her face, the room, that cube of light. As for her the echo of the fields outside, of the music, of the painting on the wall behind her. [...]
- Perhaps without her though it is we who cannot exist. Perhaps she has heard us. Perhaps she has become aware of our presence, here, outside. But only fleetingly. We

have become part of the echo, part of the music, the music of light, echoing in the silent room. (IFL, 38)

La figure de la jeune femme devient symbole de l'activité interprétative à laquelle s'adonnent les personnages. Sa posture contemplative est fondée sur le regard détourné de l'objet esthétique, posture que mimeront les deux personnages (« Perhaps when we turn away the echo will remain », « We must stop talking. We must listen. We must keep still. » (IFL, 38)).

Le roman de Burgess et la nouvelle de Josipovici recourent à la *transtemporalité* comme véhicule de la dynamique de la présence d'une absence. Dans les deux cas, les textes puisent dans la temporalité d'autres arts, privilégiant l'intermédialité. Cependant, si chez Burgess l'intersémiotité construit un réseau de symboles, chez Josipovici la confrontation interartistique des temporalités porte sur la réception d'œuvres d'art, revêtant ainsi une dimension métadiscursive.

2.2.2 Josipovici et l'esthétique de la transition

La *transtemporalité* mène ainsi à la question de l'esthétique et de la littérarité en tant que telles. La temporalité plastique dans *The Big Glass*¹ est fondée sur l'idée de la transition. La confrontation des régimes de temporalité dans les deux arts fait émerger une image symbolique de la transition en littérature, le palimpseste.

Publié en 1991, *The Big Glass*, met en scène un personnage artiste, Harsnet qui travaille sur une œuvre appelée « The Big Glass », référence à l'œuvre de Marcel Duchamp, *Le Grand Verre*², et aussi aux notes rédigées dans la préparation de ce projet, *La Boîte verte*³. Bien qu'il ne s'agisse que d'un lointain écho du projet de Duchamp⁴, la temporalité de l'œuvre du protagoniste, Harsnet, rappelle celle de Duchamp : le grand verre constitue une approche du temps en tant qu'il est prisme par lequel d'autres œuvres peuvent être contemplées. En tout

¹ Gabriel Josipovici, *The Big Glass*, Manchester : Carcanet, 1994.

² Voir annexe B.2.

³ Cf. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Écrits*, Paris : Flammarion, 1994.

⁴ La fiction de Josipovici se désolidarise de ses sources interartistiques tout en confirmant l'existence d'un tel lien. En ce qui concerne *The Big Glass*, l'avertissement paratextuel procède à un tel jeu de rapprochement dans l'éloignement : « This is not a fictionalized biography of Marcel Duchamp. Nevertheless, it could obviously not have been written without the existence of Duchamp's *Large Glass* » (BG, 6).

cas, le verre n'est pas une représentation picturale *per se*, mais ombre ou reflet :

That is the point of the glass, he wrote. Not a surface to be covered. Not an object to be made. Not a picture of, he wrote, and not the thing itself. Shadow and projection, he wrote. Present and absent at the same time. Existent and non-existent. A shadow has to be cast by something, he wrote. Every shadow implies an object and a source of light. On the glass the shadow, but shadow of what? What will the viewer see? He wrote. Something on the glass. And the glass. And something through the glass. The wall of the gallery, the other exhibits hanging on it. People moving, standing, leaning forward. And his reflection. Himself bending forward and looking. Looking at. Looking through. Looking back at himself looking. (BG, 22)

Oscillant entre présence et absence, l'œuvre constitue plus encore une passerelle qui mène vers d'autres œuvres, un espace transitoire vers d'autres objets esthétiques. Cependant, si le verre prend l'allure d'un filtre optique, il n'est pas complètement transparent. Tout en permettant une vision *à travers* (« And something through the glass » (BG, 22)), il se laisse voir lui-même (« Something on the glass » (BG, 22)). Il est donc partiellement opaque, sachant que cette opacité n'est pas seulement perception, mais qu'elle fonctionne également comme le tain du miroir, grâce à son pouvoir réfléchissant (« And his reflection. Himself bending forward and looking. » (BG, 22)). Par conséquent, on a affaire à un triple phénomène : il s'agit de regarder, de regarder à travers et de se regarder. Le verre présuppose ainsi non seulement sa propre existence, mais aussi celle du spectateur et celle d'autres œuvres. C'est ainsi que, à lui tout seul, le verre est dépourvu de toute temporalité, car il ne reflète le temps qu'en tant qu'espace interstitiel :

Time does not exist in the big glass, he wrote. Only exposure will provide it. Exposure to viewer. If only there was a way for each viewer to leave his mark. Each eye that looks to wear away the glass a little bit. My dream of a book whose print fades a little each time it is read until the pages are blank. Perhaps provide each viewer with specially prepared spectacles. (BG, 56)

Par conséquent, l'œuvre ne voit le jour que par le biais du spectateur qui dépose en elle sa propre temporalité. L'idée d'œuvre marquée matériellement par le temps du spectateur réifie le passage, en emprisonnant le temps dans l'image matérielle de sa fuite¹. Toutefois, l'observateur se voit manipulé à son tour, car son acte le *diffracte* momentanément de sa contemplation. En effet, c'est la notion

¹ À ce titre, on peut appliquer l'idée de l'empreinte temporelle à des œuvres plastiques contemporaines telle que *Table à imprimer* de Jean Dupuy (Collection du Château d'Oiron), dont la construction permet, par la mise en place du regard à travers un dispositif optique, de laisser une trace tangible et corporelle du passage du regard : le spectateur, incité à regarder, appuie son visage sur la table où est ancré le dispositif optique, y déposant une trace. C'est donc l'activité de la contemplation qui se trouve privilégiée, et sa temporalité est soulignée par une marque concrète.

de retard qui constitue l'idée essentielle du verre et qui affecte le spectateur. Dans *La Boîte verte* de Duchamp, la notion de *retard en verre* apparaît clairement :

Employer « retard » au lieu de tableau ou peinture ; tableau sur verre devient retard en verre – mais retard en verre ne veut pas dire tableau sur verre. –

C'est simplement un moyen d'arriver à ne plus considérer que la chose en question est un tableau – en faire un retard dans tout le général possible, pas tant dans les différents sens dans lesquels retard peut être pris, mais plutôt dans la réunion indécise. « Retard » – un retard en verre, comme on dirait un poème en prose ou un crachoir en argent.¹

La définition qu'en offre Duchamp révèle des aspects cruciaux qui nous semblent également caractériser la notion de retard (*notion of delay*) chez Josipovici. D'une part, la finalité de l'œuvre réside en une existence interstitielle ou transitoire que nous avons déjà mentionnée : ni pour Duchamp, ni pour le personnage artiste de *The Big Glass*, le verre ne constitue une œuvre en soi. D'autre part, l'idée du retard paraît, comme chez Duchamp (« réunion indécise »), combiner une polysémie, hésitant entre le hasard et le choix :

[...] choice and chance, not choice alone and chance alone but the two together, that is why delay, not stoppage and not flow but delay, delay in glass, he wrote, as when the plane is late and you should have been gone, have already arrived perhaps, but you are still there, or the sprinter beats the gun and the whole field is called back, the race could have been over but it has not yet started. (BG, 40)

Le retard devient alors un filtre par lequel un autre objet peut se manifester, et c'est par le biais d'une telle contemplation *retardée* que l'image du temps même surgit, car l'espace du verre, suggérant l'idée de l'objectif, est ce par quoi le spectateur regarde, tout en se voyant regarder et ne pouvant accéder directement à l'œuvre bien qu'elle lui soit entièrement offerte par cet *à-travers*. La notion de filtre est renforcée par l'introduction de l'appareil photographique :

I took a photo of him through the glass. On both sides. As I looked through the viewer I had the feeling, momentarily, that it really was what I had dreamed about for so long, a sort of crystal ball in which I could call up everything I had ever known. But is that not what the mind is? A crystal ball in which one can call up the past? So is that what the big glass is perhaps? Not so much an object as a place where, the means by which, the past can be called up, the future foretold. It is for active use. (BG, 96)

La confrontation des deux filtres, celui du verre et celui de l'appareil photographique, aboutit à la spécularité : chacun des objectifs est partiellement un miroir. L'image du filtre cristallitique souligne encore une fois l'idée de l'objectif qui laisse voir à travers, mais surtout s'y voir. Cet espace intermédiaire fonctionne donc à la fois comme une image du temps à l'aide du *retard en verre*, mais aussi,

¹ Marcel Duchamp, *op.cit.*, p.41.

grâce à sa partielle réflexivité, comme une image de la temporalité du spectateur même, miroir où il peut convoquer son passé ou subodorer son avenir. Le verre ne se laisse donc pas réduire à un concept univoque – il est l'œuvre d'un choix artistique délibéré, mais aussi celle d'un pur hasard, symbolisé par la brisure, advenue au cours d'un déplacement :

[...] the two panels [...] had bounced and shattered [...]. But shattered in great beautiful symmetrical arcs, from the top right hand side to the bottom left of the top panel and from the top left to the bottom right of the bottom one. A kind of miracle has taken place. Resurrection an embarrassing word these days but how else to describe it? Only by being shattered could the glass come alive. [...] It has become marked by time, he wrote. So that all my ideas about beginnings and ends have been swept away. There has been a beginning. A true beginning. Which means that there can perhaps now be a true end. Released from the prison of my will, my imagination, touched by the world [...] it starts to live. (BG, 115-117)

La fêlure qui apparaît dans le verre, c'est le hasard qui achève l'œuvre. Mais cet achèvement n'est qu'un commencement, écho de l'œuvre inachevée de Duchamp, qui constitue le premier contact de l'objet esthétique avec le monde. Ainsi propulsé au monde, l'œuvre est littéralement scellée par le temps, s'imprégnant de la marque indélébile du hasard (« its beautiful unpredictability » (BG, 116)). L'*à-travers* se morcelle en une surface temporelle réticulée (« the tiny traces of webbing » (BG, 118)) que l'artiste n'aurait pas pu créer (« the marks of time I could not put upon it myself » (BG, 118)) et qui stigmatise davantage encore le filtre. C'est l'image d'un objectif fêlé, renvoyant moins à une obstruction, l'au-delà du verre n'étant pas anéanti, qu'à un retard plus marqué (« Is it simply a longer delay, as the cracks and ridges are negotiated by the eye ? » (BG, 118)).

Par conséquent, l'image d'un *à-travers* optique s'apparente à l'espace transitoire photographique où l'objectif sépare le *vu* du *voyant*, tout en impliquant leur interchangeabilité. Le temps est réifié, laissant matériellement son empreinte grâce au passage du spectateur, mais aussi grâce au hasard. Par ailleurs, l'image du filtre véhicule la notion de retard, notion qui fait écho au thème du miroir défectueux et réfractaire chez Josipovici. C'est en instaurant la dynamique intersémiotique de la transtemporalité que le littéraire pointe le temps. À l'instar de l'œuvre plastique, il fait voir un filtre temporel qui se manifeste dans l'activité du palimpseste, que nous aborderons par la suite.

2.2.3 Josipovici et le temps littéraire revisité

L'instauration de la problématique interartistique pose ainsi la question du temps de l'œuvre, de sorte que la temporalité littéraire, elle aussi, tend à se mirer dans une telle confrontation entre les arts. L'image de l'espace interstitiel et l'idée du filtre dans *The Big Glass* font aussi partie de la textualité, ne serait-ce que par la mise en scène d'un *personnage-relais*, Goldberg, figure intermédiaire entre le lecteur et l'œuvre de Harsnet. C'est par ce biais de l'intermédialité que le littéraire s'apparente au plastique. Le temps littéraire est ainsi *revisité* par le temps d'un autre art. La représentation du temps du littéraire par l'intersémioticité fait surgir plusieurs strates du temps du texte : sa temporalité matérielle, celle de l'écriture ou celle de la lecture.

2.2.3.1 L'insertion temporelle de l'œuvre

Dans son article intitulé « L'Insertion temporelle de l'œuvre d'art »¹,  tienne Souriau soulève la question de la temporalité de l'œuvre en tant qu'elle s'inscrit dans une réalité spatiotemporelle culturelle, sociale et *historiale*. Partant du constat que l'œuvre est «  tre » à la fois en tant qu'objet, c'est-à-dire livre, et en tant que réalisation sous forme de sa réception, l'acte lectorial, l'auteur parle d'une dualité intrinsèque de la temporalité artistique : le temps de l'œuvre oscille constamment entre son ancrage *hic* et *nunc* et son existence hors situation.   l'existence virtuelle de l'œuvre se superpose son insertion dans le temps. Il s'agit de son exécution, dépendante de certaines conditions, pour la plupart matérielles, lesquelles assurent ce que Souriau appelle l'*intensité de présence* de l'œuvre. Souriau définit l'*intensité de présence* comme « fréquence de présence »² (les œuvres classiques, cérémonielles, ou les *curiosa*). En outre, la faculté d'accueil pour une œuvre détermine ses *pouvoirs d'intussusception*, c'est-à-dire des « degrés de réceptivité qui ont pour corrélatifs les degrés d'une présence plus ou moins intensive ou extensive »³. Ainsi, l'œuvre d'art réalise une insertion temporelle concrète par le truchement d'une exécution particulière, mais elle

¹  tienne Souriau, « L'Insertion Temporelle de l'œuvre d'art », *Journal de psychologie normale et pathologique*, Paris : PUF, 1951.

² *Id.*, p.43.

³ *Id.*, p.46.

s'inscrit par là même dans une historicité, liée à l'*épistémè*. Elle acquiert donc une *portée temporelle* par le biais de l'*apperception collective*.

La notion d'*insertion temporelle* de l'œuvre contribue à la spécificité du temps littéraire dans la fiction de Josipovici. La mise en scène d'un personnage-écrivain, dans des romans comme *Moo Pak*¹ ou dans des nouvelles telles que « Volume IV, pp.167-9 »², interroge la portée temporelle de l'écrit, soulevant derechef la dynamique entre présence et absence.

« Volume IV, pp.167-9 » révèle un symbole de la survie matérielle du livre. Mettant en scène une écrivaine issue d'un village autrichien, la nouvelle raconte l'histoire de l'incendie qui se déclare dans son appartement où elle trouve la mort. Seule son œuvre reste intacte :

[...] And she too was found, burned almost beyond recognition. Her stories sit on the shelves, four chaste volumes in off-white cover (the fourth was published after her death). In their simplicity and purity they gave nothing away. Did she feel the impossible strain of that purity, that calmness. She always knew exactly what she was doing, no one had any doubt of that. (IFL, 78-79)

Si l'artiste disparaît, le littéraire est préservé. Le titre renvoyant avant tout à l'activité exégétique de référencement, il ne s'agit pas d'une nouvelle sur la mort d'un auteur, mais sur la survie d'une œuvre³.

L'*insertion temporelle* de l'œuvre hante également l'artiste dans *Moo Pak*, roman qui met en scène un écrivain, Damien Anderson, flânant dans les rues de Londres avec un ami, Jack Toledano, lui-même écrivain qui transcrit leurs conversations. Le récit est prédié sur la mise en abyme de l'écriture : le récit à la troisième personne (« wrote Damien Anderson » (MP, 9)) est relayé par le récit de Damien, à la première personne, ce qui établit une construction *en relais* entre le narrateur discret, celui qui ne fait qu'écrire « he wrote » dans l'*incipit* et dans l'*explicit*, et le narrateur du récit *abymé*, Damien. Vis-à-vis de l'écrit de Jack, ce

¹ Gabriel Josipovici, *Moo Pak*, Manchester : Carcanet Press, 1994.

² Gabriel Josipovici, *In the Fertile Land*, *op.cit.*, p.77-9.

³ Outre cet aspect concret de l'*insertion temporelle* de l'objet-livre, surgit la question de sa portée temporelle au sens plus large. La nature singulière de l'*épistémè*, ancrée dans la période de la deuxième guerre mondiale, conditionne indubitablement la *portée temporelle* de l'œuvre, rappelant l'aliénation et la paralysie du littéraire provoquées par la guerre, écho aux fameuses paroles d'Adorno, affirmant l'impossibilité de la poésie après Auschwitz. La pureté, la liberté et la continuité temporelle qu'implique l'écriture de l'héroïne contrastent violemment avec les massacres et la rupture totale qu'est la guerre. La figure de l'artiste établit une profonde tension de l'inscription de l'œuvre dans le temps, tension entre l'existence physique et matérielle de l'objet esthétique, l'absolu intemporel de l'art et son ancrage dans une époque qui ne peut que le rejeter.

dernier joue le rôle de réceptacle de l'œuvre. Damien prend le relais du narrateur *effacé*, mais il devient aussi le *personnage-relais* de la pensée artistique de Jack. Narrer n'est possible que par un intermédiaire et l'objet esthétique n'est pas produit *de première main*, mais implique une *secondarité*, due à la volonté de supprimer l'hégémonie d'une voix unique. C'est l'oralité qui permet de détrôner la suprématie de la voix narrative.

La spécularité de *Moo Pak* soulève de multiples questions en lien avec l'insertion temporelle de l'œuvre : sa réception¹, l'intensité de sa présence², sa *portée temporelle* dans l'histoire littéraire³, la fragilité temporelle d'une épistémè⁴. La question qu'aborde ainsi le texte de Josipovici par le biais du personnage-écrivain est celle du rapport de l'art au temps et à son époque. L'outil que Souriau forge dans son article fournit une grille de lecture intéressante pour cet aspect temporel du littéraire. À l'évidence, la spécularité est au centre des romans d'Aiken, de Burgess et de Josipovici : les trois écrivains mettent en scène des personnages écrivains, artistes ou musiciens⁵ ; certains d'entre eux recèlent des traits autobiographiques notables et revêtent une forte dimension métatextuelle ; mais c'est dans l'œuvre de Josipovici que le questionnement des diverses formes de temporalité littéraire se manifeste avec une telle force.

¹ « I know precisely the quality of my work. I know that it is not very good but not very bad either, perhaps it is good, or good to medium, but at any rate it is incomparably better than most of what is produced today. But why should anybody in this country be interested in what I write? » (MP, 62).

² « It is as though with each new book I had hoped to awake an echo out there in the world and of course I had to work hard at myself to get back on course and go on with my work without paying any attention to the lack of response. » (MP, 82).

³ « And then a part of me, he said, hankers after a great and complex work, a vast layered labyrinthine construction, into which I can pour all my life and energy. It will have to be different from the great works of the past, he said, but it will have to have the ability to stand up by itself, to allow itself to be picked up and turned round in the hand, as it were, and always to let off a genuine sparkle. » (MP, 88).

⁴ « But it seems to be the case that writing that is too concerned with the immediate present quickly passes into oblivion, whereas writing which is not so concerned has a better chance of surviving. On the other hand writing which is unaware of the present and its imperatives is still-born. It is not, he said, that writing deals with a platonic essence, an unchanging human nature, but that the writer, in a curious way, can only invest emotion and imagination in trying to grasp a world in the process of vanishing even as he writes. It is as if the intention of Proust and Kafka, like that of Cervantes and Sterne, he said, was to imagine themselves into a world which had been there when they arrived and so in a sense guaranteed, and at the same time – and this is surely an index of their greatness – to reveal (and to themselves first of all) that they were forever debarred from the world. » (MP, 94).

⁵ Demarest chez Aiken, Ennis, Enderby chez Burgess, Toledano, Harsnet, Goldberg chez Josipovici.

2.2.3.2 Le temps de l'écriture

« Ma main se meut dans un temps peu humain, qui n'est pas celui de l'action viable, ni celui de l'espoir, mais plutôt l'ombre du temps, elle-même ombre d'une main glissant irréellement vers un objet devenu son ombre » écrit Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*¹. Écrire, c'est être propulsé dans un espace dépossédé de temps, « c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps »². Mais, pour Blanchot, s'agit-il de l'acte concret et matériel de l'écrit, d'un phénomène de l'écrit ou encore d'un sentiment plus global, d'un besoin d'écriture ? Il semblerait qu'il pointe du doigt un processus dont fait l'expérience l'écrivain qui se heurte à l'éternel recommencement : écrire, « c'est passer du Je au Il, de sorte que ce qui m'arrive n'arrive à personne »³. Le temps de l'écrivain est donc, lui aussi, infiniment *éparpillé*. Une telle idée d'espace créatif aliéné du monde fait écho à l'interrogation sur les limites de l'écriture que Josipovici soulève dans son essai « Boundaries (2) », publié dans *Touch* :

[...] I am writing. But where is this "I" who is writing? In my heart, which beats strongly as I work? In my head, where thoughts are swirling? In my anxious belly? My straining hand? My tapping fingers? Clearly it is in none of these places. [...] it does not reside in my memory either, in any continuity over time. And yet I know too that those persuasive critics and theoreticians who talk about the death of the author who argue that it is writing that writes and not "I" – these I know are wrong as well.⁴

Les œuvres de Josipovici font fréquemment appel à la problématique de l'écriture et à celle de la posture de l'écrivain vis-à-vis de son temps. Le personnage-écrivain, on l'a dit, se positionne par rapport à son époque, qui a un lien direct avec l'*insertion temporelle* de son œuvre. Mais, il se débat également avec la condition temporelle de l'écriture, dimension omniprésente dans *Moo Pak*, dans *The Big Glass* ou encore dans *Goldberg: Variations*. Encore une fois, c'est la mise en place du récit *abymé*, des nombreux miroirs et du filtre qui permettent à ces romans de se focaliser sur la création elle-même. Les trois œuvres mentionnées deviennent ainsi des romans sur l'écriture ou sur le littéraire en général – *Moo Pak*, par la mise en scène des flâneries durant lesquelles le personnage dévoile les prémisses de son œuvre ; *The Big Glass*, par la figure ambiguë du personnage-artiste qui crée une œuvre plastique, tout en écrivant le commentaire

¹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955, p.15.

² *Id.*, p.22.

³ *Id.*, p.27.

⁴ Gabriel Josipovici, « Boundaries (2) », in *Touch, op.cit.*, p.125.

de sa composition, ainsi que par la figure du scribe qui devient à son tour *écrivain* ; enfin, *Goldberg: Variations*, par la mise en scène de multiples sources d'écriture. On voit apparaître une réflexion sur la condition de l'écrivain qui sous-tend une pensée contrastive, un positionnement par rapport au processus créatif d'autres arts.

Moor Park, lieu où Jonathan Swift passa une partie de sa vie, est symbolique de la transition qui fait basculer l'écrivain de sa condition d'être réel assujéti au temps (« as the time left to him to make his mark upon the world trickled slowly but remorselessly away » (MP, 110)) à celle où il n'est plus que l'Histoire, un être intemporel. Cet endroit symbolise la contradiction dont se réclame l'écrivain-personnage :

Why I thought of Moor Park as a title, he said, is that like Animal Languages, it is a contradiction in terms, and I like titles like that. A park is precisely what is not moor, he said, what has ceased to be moor, nature, and has become park, civilization. A moor, he said that day in Epping Forest, is nature without boundaries. (MP, 122)

La métoplasme en « r » défait la similitude parfaite, tout en gardant un lien sonore proche. La question de l'écriture est donc double : il s'agit d'un roman sur un projet romanesque singulier, mais aussi d'une réflexion sur l'œuvre de Josipovici et sur la littérature en général.

À l'instar de la mise en scène romanesque de la marche durant laquelle se noue le dialogue sur la création entre les deux personnages, le projet qu'expose Jack Toledano relève d'un parcours sur l'axe temporel. Le temps de l'écriture se dédouble entre la temporalité de l'auteur et celle de l'écrit. D'abord, l'œuvre suit de très près le temps de vie de l'écrivain¹. De ce point de vue, s'esquisse une double image qui réapparaît fréquemment dans le roman. D'un côté, l'œuvre advient dans la dynamique d'un parcours (« if you do not go out to meet it » (MP, 90)). De l'autre, on voit émerger, encore embryonnaire, la métaphore du *transvasement*. En effet, le temps est présenté comme étant la transition entre l'écrivain et l'œuvre (« one work into which he can pour himself for as long as it

¹ « There comes to every writer, he said, at some time in his life, the idea that he will write one work which will finally justify him, one work into which he can pour himself for as long as it takes, a decade perhaps, or two, or the rest of his life, as with Proust and Dante. But perhaps, he said, that is one of these pernicious legacies Proust and Joyce and Musil have left us. We are not all Joyces or Prousts or Musils, nor should we want to be. One of each is quite enough. But the feeling persists, he said, that somehow, somewhere, it is waiting for you, this massive work, and that you will not be able to live with yourself if you do not go out to meet it. » (MP, 89-90).

takes » (MP, 89)). C'est dans ce sens que le livre apparaît comme une clepsydre, symbolisant le paradoxe temporel de l'écriture – la mort et la renaissance de l'auteur dans la naissance de son œuvre :

I have been flailing about for such a long time, he said, knowing what I wanted but not knowing how to set about achieving it. But now, he said, everything is beginning to fall into place. It's a bit like an hourglass, he said, and suggested we have another cup of tea, the sand sweeps slowly from one part of the glass to the other, and as the one fills up so the other empties. It is the same with the making of a work of art, he said. The life passes from the maker who has so far not been able to put it to any use, into the work, which grows and becomes strong and goes on growing, if all goes well, until all the life that was in the creator has gone into the work. But the paradox of creative work, he said, is that when the work is finished it is the life of the maker which is renewed. As though only by giving birth in this way could you replenish yourself. (MP, 99-100)

L'image du *transvasement* fait émerger l'idée du littéraire comme vie, la vie étant elle-même définie comme parcours temporel :

A book is like a life, he says. When we start becoming conscious of ourselves there are many directions in which most of us feel we can go and each of them seems equally valid. At the same time we are always confident that time is on our side and that if we find after a few years that we are on the wrong track we can always go back and start again. By the middle of our lives, he says, we are only too conscious of the fact that we have taken a false turning or any number of false turnings but we are too far forward to do anything but press on. But as we near the end of our lives, he says, and as we feel time growing short, we realise that every step must now be the right one because now there will certainly be no second chance. (MP, 145)

Le cheminement de l'écriture a trait au temps de l'existence en ce qu'il se rétrécit au fur et à mesure de sa progression, réduisant ainsi la contingence et menant inévitablement vers une fin. En tant que parcours, le livre ne cesse de tendre vers une résolution, une téléologie :

When you start a book, he says, everything is open. You can take any path secure in the confidence that it will lead somewhere. The difficulty comes when you get to the middle, he says, and when you begin to lose faith in the project and in your ability to carry it through. You not only do not know if you can finish what you have begun but you cease to be sure that there is anything to finish. But if you can work your way through that, he says, then the long run home is the most enjoyable of all. You know that you will finish, even if you have had reluctantly to admit to yourself that what you will be finishing will be far from what you had envisaged when you started. But endings have their own particular problem, he says. For if there are a hundred ways to start there is only one way to end, and if you do not find that way then you put in jeopardy everything that has gone before. (MP, 145)

Par suite, à l'image de la vie, l'écriture vise une clôture ou une fin. Or, le projet romanesque de Jack Toledano n'aboutit précisément à aucun terme. Ce n'est qu'à la fin du roman que l'on apprend que le livre n'a jamais été écrit :

In the taxi he told me there was no novel. I asked him what he meant and he said he had been talking and talking about it in the hope that it would materialise but that it hadn't and he had to face up to the fact that it never would [...]. He said that far from almost finishing it he had never really started it. (MP, 148)

Le refus d'une finalité déconstruit la temporalité créative, si bien que le roman sur le roman se mue en livre sur le *non-livre*. La déconstruction graduelle est revendiquée par le personnage-écrivain¹, et, par cette négation de la téléologie, le roman met en place l'avènement progressif de l'absence. L'image du temps de l'écriture dans *Moo Pak* est ainsi fondée sur l'autodestruction et la contradiction, impliquant à la fois l'affirmation et la négation de la forme², et exacerbant la tension entre la temporalité et l'intemporel de la création.

C'est dans *The Big Glass* qu'apparaît une autre tension temporelle qu'implique l'écriture : nous avons vu que la *transtemporalité* véhicule la notion de filtre qui sous-tend indirectement l'activité de l'écrivain. En effet, le protagoniste Harsnet transcrit l'œuvre de Goldberg, et cette *intermédiarité* mène à la circularité qui s'établit entre Goldberg et Harsnet, dans la mesure où ce dernier devient à son tour *écrivain* – non seulement il transcrit les notes de Goldberg, mais il s'adonne aussi à une activité de *palimpseste* en annotant le script et en rédigeant des notes dans un cahier à part. Il est donc conjointement script, commentateur et écrivain. On a ainsi affaire à la mise en scène d'un acte à la fois auctorial et lectorial.

Dans *Golberg: Variations* la mise en abyme de l'écrit permet aussi de découvrir le thème du temps. Plusieurs éléments contribuent à construire le rapport de l'écrivain au temps comme profondément paradoxal et insoluble.

C'est d'abord Goldberg lui-même qui doit faire face au dilemme que lui procure sa tâche. Le thème du roman a pour origine l'histoire relatée par Nicolas Forkel, premier biographe du compositeur, selon qui les *Variations Goldberg* furent composées à l'instigation du comte Hermann Carl von Keyserling pour chasser ses insomnies. Le protégé de Keyserling, Johann Gottlieb Goldberg, devait exécuter cette œuvre dotée de pouvoirs soporifiques la nuit, depuis une

¹ « What I am after, he said as we waited at the bus-stop, is a work which tries to be generous to all contradictions, to place them against each other and let the reader decide [...]. The reader too can only live out those contradictions, cannot adjudicate between them. And how many readers are prepared to do that? How many are willing to forgo the comfort of clear views, the balm of a narrative voice which tells them exactly where they stand? But what can I do? He said, that is just what I cannot provide, that is just what does not interest me. Each time, he said, it gets a little more difficult, each time I want to push out a little further, take the thing a little closer to the point of disintegration. » (MP, 120).

² « What I have tried to do in all my work and above all in *Moo Pak*, he said, is to dramatise the interrelation of chaos and order, of confusion and clarity, of the desire to let go and the need to control. » (MP, 144).

chambre attenante à celle du comte. Le roman de Josipovici met en scène un riche penseur, Westfield, qui, souffrant, lui aussi, d'épuisantes insomnies, s'avise d'engager un écrivain, nommé Goldberg, pour tenter d'apaiser son affliction en écoutant des histoires que Goldberg devra lui raconter. Ainsi un élément *paramusical* se trouve-t-il transposé dans le roman où il subit une métamorphose. Le musical est remplacé par le littéraire, marquant une distanciation entre les deux arts. Tout comme le *véritable* Goldberg, le protagoniste du roman de Josipovici ne dispose que d'un certain temps pour s'acquitter de sa tâche et c'est cette contrainte temporelle qui occasionne un malaise temporel de l'écriture qui se refuse à tout diktat (« But the finding of it is not easy, nor can a set portion of time be allotted to it. It happens sometimes almost at once. At other times many days pass and there is nothing to show for them. » (GV, 9)). L'écriture ne semble pas obéir aux lois temporelles. La solution que choisit Goldberg consiste en un détour métalittéraire – il composera sur le thème de l'impossibilité de composer, en tentant ainsi d'éluder le temps.

Un autre élément temporel de l'écriture émerge avec les écrits secondaires dans le roman. Lettres, cartes postales, journaux intimes, tous se caractérisent par la mise en présence de l'absence¹. Mrs. Goldberg, par exemple, tient un journal. L'écriture lui permet de se réfugier dans un monde encore plus réconfortant que le monde imaginaire :

Yet writing things down, bending over the white page, dipping the pen in the ink, pausing looking up, starting again – all that brings release and appeasement, such as merely closing the eyes and imagining never does. [...] Why do we feel the need to write down this sort of thing? It explains nothing. It does not alter the facts. It tells us nothing we did not already know. [...] It is as though the blow had altered one's relation to time, to one's own body, so that it is as if one were perpetually falling into a black hole but never quite being engulfed, as if one were perpetually starting and then stopping and then starting again, so that one cannot eat or sleep or walk or think or indeed do anything to any purpose, yet one is not exhausted enough to sleep or even rest, but must be perpetually starting again and picking up something to do and then at once laying it by. (GV, 103)

L'écriture au jour le jour remédie à l'absence, elle constitue une échappatoire où la vie se réécrit continûment, sombrant dans une temporalité plus sûre et plus palpable et permettant de revenir sur les événements, de résoudre les dilemmes après coup (« Writing is a kind of silent speaking. Or a speaking which does not

¹ Voir à ce sujet l'essai de Jean-Philippe Arrou-Vignod : « Lettres, cartes postales nous relient à la part la plus secrète de nous-mêmes : la souffrance du temps, l'absence, l'étonnement de l'absence, la mort qui vient. » Jean-Pierre Arrou-Vignod, *Le Discours des absents*, Paris : Gallimard, 1993, p.20.

immediately vanish away » (GV, 108)) ou encore de conjurer ou d'invoquer (« when I write I feel you » (GV, 105)).

La spécificité de la *transtemporalité* – sa dynamique de *comparatio a pari* – révèle ainsi plusieurs aspects liés au temps dans l'œuvre de Josipovici : l'art permet de représenter le temps dans le rapport, par la mémoire, ou par le geste. Des traits temporels tels que le cycle, la circularité, la rythmicité ou la transition font partie intégrante de la représentation du temps chez Josipovici. On voit aussi que le temps est appréhendé par l'entremise d'autres arts, et cette intermédialité est aussi patente chez Aiken ou Burgess. Nous avons vu que chez Burgess et Josipovici le musical et le pictural sont des véhicules de l'absence. Qu'il s'agisse de l'*insertion temporelle de l'œuvre*, de l'*intensité de présence* ou du temps de l'écriture, Josipovici étend cette problématique à l'interrogation de l'œuvre d'art en elle-même, si bien que la question du temps tient du métatexte. Dans l'exploration de la conscience, Aiken aussi a recours au temps esthétique qui permet d'exacerber l'absence.

2.3 IMPRÉSENCE

2.3.1 Le temps comme expérience esthétique : *A Heart for the Gods of Mexico*

L'avant-dernier roman d'Aiken, *A Heart for the Gods of Mexico*¹, reprend les thèmes-clefs de sa fiction, tout en marquant une rupture avec les techniques auparavant employées par l'auteur. L'exploration de la conscience dans son évolution temporelle ainsi que l'utilisation de la musique comme véhicule de cette exploration et comme modèle de la forme romanesque, ne cessent de constituer les piliers de la création d'Aiken. L'individu fait face à une temporalité plus vaste : celle du temps mythique ou celle du temps des ancêtres. Le présent du milieu urbain moderne est confronté au passé indéterminé ou à l'atemporalité. Le

¹ Conrad Aiken, *A Heart for the Gods of Mexico*, in *The Collected Novels of Conrad Aiken*, op.cit., p.415-472.

discours indirect libre qui donne, dans les autres romans d'Aiken, libre accès à l'activité psychique du protagoniste n'est pas supprimé, mais il ne fait surface que dans les interstices des dialogues et du récit à la troisième personne.

La trame du roman paraît extrêmement épurée. Trois protagonistes, Blomberg, Noni et Gil, partent en voyage au Mexique où Noni décédera. Elle souffre, en effet, d'une maladie de cœur dont n'est conscient que Blomberg. Au premier chapitre, on voit ce dernier demander de l'argent pour le voyage à un ami, Key. Après les préparatifs, les trois personnages prennent le train, et c'est ce long itinéraire qui est raconté dans le roman. Peu après leur arrivée au Mexique, Noni meurt. L'évocation de la nécessité de reprendre le voyage clôt le roman. L'intrigue est donc celle d'une mobilité qui ne cesse pratiquement jamais. Le mouvement semble avoir un objectif double : partir, c'est pour Noni mourir ailleurs, mais c'est aussi se marier avec Gil. Toutefois, malgré cette double finalité, le roman répudie la téléologie de plusieurs manières : la temporalité linéaire se heurte à d'autres temporalités, brouillant la nécessité d'une visée que représente le voyage ; de multiples symboles privilégient la notion de transition et de parcours même, reléguant l'idée du début ou de la fin au second plan ; puis le modèle musical qui est suggéré dans le livre évoque davantage le phénomène d'effritement ou d'éboulement progressif plutôt qu'un terme précis finalisant l'action.

La temporalité que le roman privilégie est donc équivoque et rappelle la construction musicale d'un temps à parcours multiples¹ où la finalité est déplacée. Elle est équivoque parce qu'elle entremêle le temps moderne, le temps individuel et le temps mythique, mais aussi parce que si pour un personnage (Noni) il s'agit d'un voyage sans retour, pour un autre (Gil, Blomberg) le retour est suggéré sans que le récit l'aborde. Finalement, cette temporalité, grâce à l'introduction du modèle musical, devient une expérience esthétique.

Tout d'abord, le voyage, dans le roman, est une exploration du temps par la conscience. L'expérience du temps est intrinsèquement soudée à la distance parcourue. Quelques traits spécifiques contribuent à l'interprétation symbolique de l'itinéraire. Le voyage est avant tout éloignement, se terminant par la mort de l'un des trois personnages et ne faisant que suggérer la nécessité du retour pour les deux autres (« I'm a long way from home » (HFGOM, 472)). L'éloignement seul

¹ Cf. Jonathan D. Kramer, *The Time of Music, op.cit.*

traduit l'unidimensionnalité et l'irréversibilité du temps. La contrainte temporelle, la maladie et la nécessité de trouver rapidement de l'argent, ne font qu'accentuer cet aspect du temps. L'urgence crée une sensation de plus en plus tangible du temps (« his own sense of the shortness of time was becoming stifling » (HFGOM, 418)) et, au regard d'un terme imminent, le temps permet un décompte de plus en plus précis (« But the quickness is the main point. She's not only counting the days – she's counting the hours. » (HFGOM, 424)).

C'est le train qui s'apparente symboliquement au passage du temps, d'un côté parce qu'il est mouvement et qu'il permet d'observer le changement, mais aussi parce qu'il est espace de transition, zone franche entre la stabilité de la vie urbaine et l'étrangeté d'un monde inconnu :

[...] but the train, hollowing a golden and evanescent tunnel through the darkness, fleeting and impermanent as a falling star, denied all things but itself. [...] and so on to the train and into motion, and out of time, too, in the sense that they had now become time. All day, all night, the landscape whirling and unfolding and again folding, rising and falling, swooping and melting, opening and shutting. [...] unreal, but also uncannily real, the business of settling into the empty car, the car filled with smoke, the forward door open and swallowing smoke, scooping smoke, like a hungry mouth, while they climbed swiftly, and then less swiftly, and at last laboringly, and with delayed rhythms, into the Berkshires, along ledges of rock, above brawling little mountain streams [...] settling into this motion, this principle of placelessness. (HFGOM, 433)

Si le temps est palpable, c'est que les protagonistes deviennent temps eux-mêmes, observant le changement de l'intérieur du mouvement. Si le train est un prolongement de la familiarité d'un chez-soi (« ... and this familiar world, this train, would be lost forever » (HFGOM, 463)), il est avant tout un *non-lieu*¹ où les personnages peuvent s'observer, vivre et se mouvoir, plongés dans un état de demi conscience (« [...] the sun shone, the hurrying train drew him powerfully into its deep-rhythmed nostalgic hypnosis » (HFGOM, 444)). Ainsi, Blomberg n'oublie jamais la contrainte temporelle qui pèse sur Noni (« But the time would come. The time was sure to come » (HFGOM, 434)), tandis qu'elle accepte de vivre ce temps de vie restant :

¹ L'interrogation du temps par la construction d'un espace transitionnel mobile joue un rôle important dans *The Air We Breathe* de Josipovici, où le déplacement (voyage) s'oppose sans cesse à la stase et où la *transtemporalité* opère surtout grâce au symbolisme architectural (Cf. Gabriel Josipovici, *The Air We Breathe*, in *Steps: Selected Fiction and Drama*, op.cit., p.253-357). C'est aussi le cas dans le roman de Thomas Wolfe *Of Time and the River*, publié quatre ans avant *A Heart for the Gods of Mexico* d'Aiken, qui interroge le temps par le même biais (Cf. Thomas Wolfe, *Of Time and the River*, Harmondsworth : Penguins Books, 1971).

She knew the train, she knew the night, in its half-sleep her whole body was aware of the violent magic of time and place which was affronting them, and in its own subtle rhythmical oscillation, half submissive and half reluctant, it made its awareness manifest. With her eyes closed, she was living time, feeling it and making it, this minute and the next and the next, this hour, this transit, this speed, and all the complications of texture with which they were woven. (HFGOM, 435)

Vivre le temps, c'est se vivre « en » temps et contempler le temps rendu palpable (« How magical the time change had been, with its bizarre marriage of present and past! » (HFGOM, 436)). Ce n'est pas uniquement le changement des paysages que les protagonistes peuvent observer par la fenêtre, mais avant tout la continuité hypnotique et mécanique des rythmes. Le temps s'écoute. Il est sonore parce qu'il apparaît dans les rappels des horloges. Et il est sonore parce que son passage symbolisé par le train se fait par rythmes et bruits.

La nature sonore du temps est affirmée dès le début du voyage (« Everything had dissolved in time and sound, everything was dissolving and in solution, the only remaining reality was the train. » (HFGOM, 433)). C'est la régularité du bruit des roues qui évoque la circularité par l'incessant retour du même :

[...] the ever varying sound of the wheels, singing and throbbing beneath them, the weight now thrown to one side now to the other, sudden staccatos of rattles as they clattered over a crossing, and the hard resonant rails now seeming to groove musically upwards almost into one's body, then withdraw again, until one felt effortless and ethereal, swung in a circle on the lightest of cords, out into space itself. (HFGOM, 435)

Le bruit du train est donc fréquemment associé au musical et au passage du temps (« The sound of time grew louder » (HFGOM, 439) ; « the little cries from the tucks and wheels, as they slipped from one switch to another, one track to another, jolting slightly, were minor and musical » (HFGOM, 446)). Et c'est précisément cette *musicalité* du temps qui hypnotise, par sa rythmicité, et réunit plusieurs dimensions temporelles en une seule réalité onirique. Au début du voyage, les personnages font l'expérience d'une dilatation du temps ou d'une accélération. Leur itinéraire a trait au voyage dans le temps (« Have you noticed that we've come straight into summer, already? This year we shall have no spring! » (HFGOM, 446)). Dès lors, la vitesse, mais aussi la soudaineté de leur départ (« The suddenness of it. The abruptness » (HFGOM, 443)) font que la réalité cède progressivement place à une dimension onirique du voyage :

[...] all this was nothing but a kind of vision, a fragment of ether-dream, a little picture seen in a picture book, brightly coloured but unreal. (HFGOM, 433)

[...] as if reality, in its contrapuntal hurry to take shape at all, had somehow not taken, or been able to take, its proper shape, or had even fallen short of reality. (HFGOM, 434)

Le temps devient vertigineux dans sa rapidité, dans l'extrême régularité de sa sonorité. Plus rien n'est réel (« it doesn't seem actual at all » (HFGOM, 451)) et une sensation de *hors-temps* se fait jour grâce à la plasticité du temps qui tantôt se dilate, tantôt se rétrécit :

We're all beginning to feel very odd and vague – as if we'd somehow stepped right out of time. Damned funny! It's a sort of dream state you get into, everything telescopes and foreshortens – something like a fever. (HFGOM, 452)

Si la condensation temporelle mène à la vitesse, sa dilatation permet le télescopage de temporalités différentes, lié à la notion de projection comme sortie de l'ancrage *hic et nunc*. Presque littéralement, il s'agit de la projection de soi dans un ailleurs :

It was all there, every bit of it: the years like seed, the years like furrows, the years like sheaves, [...], and as they gazed at each other, motionless, save for the quivering of arm against arm, or hand in hand, with the everlasting vibration of the train, it was as if, in that wide landscape of all life, they could see themselves, now here, now there; now in one part of the landscape and now in another. (HFGOM, 460)

Le changement continu des paysages charrie la vision de soi dans différents endroits à différents moments. Les divers instants d'une vie s'alignent les uns sur les autres, et le passé, le présent et l'avenir apparaissent dans une quasi-simultanéité :

Strange counterpoint; for somehow he felt that while she thus held fixed before her, embodied in himself, the past, and explored it lovingly and deeply, she was also aware of the rushing and violent present, fluid beneath and around them, and the future, toward which the train was speeding, unknown but already as fixed and marmoreal as the past. (HFGOM, 445)

La métaphore musicale souligne ainsi le chevauchement d'instantanés différents. Le temps semble figé dans une structure dont les parties se reflètent les unes dans les autres, comme dans l'imitation contrapuntique. Cette image de la structure polyphonique est renforcée par celle du tissage (« the complications of texture with which they were woven » (HFGOM, 435)). Cependant, une telle œuvre composée de divers temps paraît être dépourvue de sens (« time became a meaningless embroidery which unfolded and folded again its gliding greens and grays, a bizarre arrangement of light and sound » (HFGOM, 455)). C'est un tissage de visions et de sons qui n'a plus rien à voir avec la progression linéaire. Le temps devient irrationnel et irréel.

La nature insaisissable du temps est liée à sa représentation anthropomorphique qui souligne sa multiplicité (« Time with a hundred hands, time with a thousand mouths! » (HFGOM, 459)). L'absorption suggérée rappelle de nombreuses représentations du temps en tant que dévoreur¹, la morphologie multiple renforçant la pluralité suggérée par la métaphore musicale. Le temps soulève alors la question du sens (« the absurd antics of time » (HFGOM, 427)). Durant le voyage, Blomberg songe à l'absurdité d'aller à la rencontre de la mort (« she was living her death » (HFGOM, 460) ; « just in order that she might die » (HFGOM, 454)). Le récit lui-même exploite cette question, en proposant un parcours unidirectionnel : l'éloignement comme fin et la nécessité de l'éloignement pour que la fin ait lieu. On a pourtant affaire à deux forces en présence : le cycle (rythmicité) et la flèche du temps (destination spécifique). La téléologie n'est affectée qu'en partie.

La question du sens de la mort soulève la question de la progression même du récit. L'itinéraire, en tant que déviation du point d'origine, n'aboutit, contrairement au voyage d'Ulysse, à aucune résolution, car une telle résolution ne peut être que fin en soi ou retour. Or, le retour ne peut avoir lieu si c'est le non-retour – la mort – qui en est la finalité. Mourir ailleurs constitue donc un paradoxe entre accomplissement et non accomplissement. Le temps est linéaire et téléologique, mais il est aussi multiple et polymorphe.

Le paradoxe du temps se joue aussi dans la dynamique entre passé et présent. La progression est entravée, parce qu'il est impossible d'avancer sur un terrain vierge, dans un univers sauvage et en friche. Pour l'individu, avancer, c'est hésiter entre faire sa propre trace et ne pas quitter les traces déjà faites. C'est de ce point de vue que toute innovation devient répétition. Cette dynamique d'éclatement entre temporalité individuelle et temporalité collective, qu'elle soit liée à la confrontation de la conscience à d'autres consciences multiples ou à l'Histoire, se lit en filigrane de la symbolique de l'éloignement. L'itinéraire parcouru est celui du déplacement du familier vers l'étranger ou encore celui de la vie dans l'environnement urbain collectif à la mort dans la solitude. Au niveau du récit, deux

¹ On peut mentionner *Saturne dévorant un de ses enfants* (1820-1823) de Francisco Goya. Ce type d'iconographie découle de l'assimilation du dieu Cronos (gr. *Krónos*) à la personification de l'idée du temps Chronos (gr. *Khrónos*). Voir Samuel L. Macey, « The Changing Iconography of Father Time », in Julius T. Fraser (dir.), *The Study of Time*, New York : Springer-Verlag, 1978, vol.III, p.540-575.

aspects entrent en ligne de compte dans le paradoxe temporel : le motif (*leitmotiv*¹) et la citation qui privilégie la réécriture. D'un côté, réécrire, c'est *se réécrire*, de l'autre, c'est *réécrire avec*.

C'est l'utilisation du *leitmotiv* qui rappelle le passé individuel, qui souligne la rumination de la conscience et fragilise la progression par la reprise. D'une part, la répétition est liée au retour du verbal. À cet égard, trois motifs sont récurrents dans le roman : la répétition d'un mot, la répétition d'une phrase et la répétition d'un bruit. Le premier motif apparaît d'abord dans le dialogue de l'*incipit* : « ommernous » (HFGOM, 417). Transcription phonétique de *ominous*², c'est le premier mot du roman. C'est donc un mot qui fait saillie, qui apparaît comme détaché, sur lequel le lecteur bute, grâce à la défamiliarisation par l'écriture phonétique, mais également parce qu'il sera repris plusieurs fois : d'abord au sein de l'*incipit* même, puis au milieu et à la fin du second chapitre (HFGOM, 441/449) et finalement, au quatrième chapitre, répété deux fois (HFGOM, 463). Jamais explicité et seul à être transcrit phonétiquement, *ommernous* apparaît à chaque fois à la charnière entre récit et dialogue, entre réminiscence et répétition verbale :

Ommernous, that's what it is, ommernous, every bit of it is ommernous.
Ommernous, he muttered; it's all ommernous; every bit of it is ommernous!
Ommernous, that's what it is, ommernous, every bit of it is ommernous. (HFGOM, 417, 441, 473)

Blomberg semble ne répéter cette phrase que pour lui-même. Dans les trois exemples, c'est le récit qui suit. La répétition est, à ce niveau, de l'ordre du balbutiement, un dialogue tourné vers soi-même, mais pas encore soliloque. *Ommernous*, c'est aussi ce qui annonce l'avenir. C'est un mauvais présage qui non seulement propulse la trame dans le futur fatidique dès l'*incipit*, mais aussi instaure une tension entre retour au point de départ – son apparition dans les deuxième et quatrième chapitres, qui se déroulent dans le train en mouvement, fait écho aux phrases initiales du roman – et la fin inéluctable. Cette reprise verbale rend la progression ambiguë.

¹ On peut utiliser l'appellation de *leitmotiv* au sens très large de répétition d'une phrase ou d'un thème dans une œuvre. Le *leitmotiv* wagnérien est beaucoup plus complexe qu'une simple répétition, sa complexité provenant du traitement temporel du motif. Nous reviendrons sur cette question plus tard. Cela dit, la notion d'association et celle de représentabilité motivique telles qu'elles caractérisent le *leitmotiv* wagnérien, peuvent être parfois décelées dans le traitement motivique aikennien : ici, la répétition de « ommernous » rappelle le motif de la mort dans le *Ring*.

² De mauvais augure, menaçant.

Deux autres fragments répétés s'y ajoutent. D'abord, la transcription du bruit de train – « whooooo – whooooo – whoo-who » (HFGOM, 444, 455, 460) – rappelle la continuité rythmique. Elle apparaît soit à la frontière du récit, semblant aussi détachée que le mot *ommemous*, soit dans le discours indirect libre, entrant dans le cadre de l'auricularisation interne¹. Ensuite, une phrase entière est reprise plusieurs fois : « Time with its hundred hands, Time with its thousand mouths! » (HFGOM, 427). Cette fois-ci liée au personnage de Blomberg, elle appartient quasi-systématiquement au discours indirect libre, traduisant une rumination du personnage sur la question du temps :

He must call up Gil, call up Noni, get, or not get, the tickets from Mr. Alumbblatt at the South Station – he had promised the little man that he would be back before ten – and after that, packing, or helping Noni to pack. Time with its hundred hands, Time with its thousand mouths! The vision of a train came sharply, too, before him – all trains that he had ever seen or known; the melancholy, slow ylang-ylang, ylang-ylang, of the little switch engine in the frost-bound train-yard; the profound cries of freight trains climbing dark defiles of mountains at midnight; rows of phantom lights sweeping across a lonely station-front. (HFGOM, 427)

Ce moment du récit se situe encore avant le voyage. La phrase reprise de nombreuses fois dans le roman, émerge dans le discours indirect libre et elle est suivie d'une vision qui superpose des strates du passé (« all the trains that he had ever seen or known » (HFGOM, 427)) et annonce l'avenir. Le motif entre ainsi dans une dynamique temporelle multiple : la phrase soulève la question du temps, elle est porteuse à la fois du passé et de l'avenir et elle fait réseau avec ses reprises, rappelant sans cesse la tension entre l'avancée et le retour du même. Les autres occurrences de ce motif se trouvent également dans le contexte du discours indirect libre et sont, pour la plupart, suivies d'une vision liée tantôt au passé, tantôt à l'avenir. Il se produit aussi une altération du motif dont la dernière occurrence transforme la multiplicité du temps en une image à la fois de constellation et de réseau (« Time with its hundred hands, Time with its thousand mouths! » (HFGOM, 427) ; « Time with a hundred hands, time with a thousand mouths! » (HFGOM, 441) ; « Time with a hundred eyes, time the star spider » (HFGOM, 462)).

Par conséquent, les trois motifs récurrents dans le roman relèvent d'un processus temporel complexe, qui opère en tant que reprise verbale, laquelle renvoie aussi bien au passé qu'à l'avenir, amorçant une tension entre progression

¹ Nous aborderons cette question au chapitre III.

et cyclicité de la répétition. Liée à la perception individuelle du protagoniste, la répétition ressasse et rappelle sans trêve la question du temps : l'image du temps comme monstre polymorphe, le rythme du train, le mauvais présage. Mais, la répétition tient aussi de l'avancement : si le train lui-même symbolise l'avancée orientée vers un but, le sonore introduit le ressassement continu, donc une cyclicité. Cette tension, qui transparaît sans cesse dans le roman, est qualifiée d'« absurdité du temps » (« the absurd antics of time » (HFGOM, 427)).

Le deuxième aspect de ce paradoxe temporel fait appel à l'idée sous-jacente de la réécriture. Le roman réécrit parce qu'il revient sur ses traces et parce qu'il écrit avec les traces du passé. La première dynamique a partie liée avec la reprise qui mime l'activité intérieure du protagoniste. Ce sont les rouages de la conscience qui paraissent dicter la temporalité centrée sur le retour du même. La seconde dynamique est fondée sur l'instauration de la référence, qu'il s'agisse d'une allusion à une œuvre ou d'une citation dissimulée. D'un côté, le texte se réécrit parce que la conscience revient sur ses traces. De l'autre, le texte réécrit avec d'autres œuvres. D'un côté, il se cite et se *re-cite* – le cas de l'autocitation étant d'ailleurs fréquent chez Aiken – et, de l'autre, il cite simplement.

On a donc surtout affaire à la citation. Le troisième chapitre commence par une lettre que Blomberg écrit à Clint pour lui demander de l'argent afin de poursuivre le voyage. C'est donc une réitération du premier épisode. Or, la lettre raconte et résume la fin du chapitre précédent. L'introduction de l'épistolaire permet ainsi de réitérer un événement :

What is man that thou art mindful of him? What is time, and what is reality. And what on earth ever put it into the mind of man that any god or gods were mindful of him? As you see, Clint, I'm on my way; and as you doubtless also observed, I didn't get to Cambridge to see you before I left. (HFGOM, 450)

Ainsi commence la lettre à Blomberg. Si, au début, elle a un caractère plutôt philosophique, elle devient ensuite récit et re-raconte certains événements (« Then we came back and had a drink at a café » (HFGOM, 451)). La temporalité retourne au début du roman pour retracer le voyage jusqu'au moment de l'écriture de la lettre (« it's there that I'm sitting to write this » (HFGOM, 451) ; « here come Noni and Gil now – I'll finish this, and put it off at the next station » (HFGOM, 452)).

Une boucle est ainsi tracée. Or, quelques pages plus tard, la récurrence du motif du temps fait également resurgir l'*incipit* de cette même lettre :

Time with a hundred hands, time with a thousand mouths ! The blonde girl had again said something short and severe to the young man in the cowboy hat: the young man in the cowboy hat had again said something apologetic and insinuating to the blonde girl. Blah-blah-blah-blah. What is man that thou art mindful of him? And was it today or yesterday that he had written to Clint? Far away and long ago; way back there in Arkansas. And now Noni was in Mexico, Noni was climbing the great circle to the mountain altar. (HFGOM, 459)

La phrase du début de la lettre et le motif du temps reviennent. Cette fois-ci, c'est le discours indirect libre donnant accès aux pensées du personnage qui permet la reprise. La lettre et le discours intérieur sont utilisés comme prétextes au retour de la même activité ou des mêmes paroles. Transparaissant dans le discours qui se répète et se *re-cite*, le passé s'entremêle à l'avenir que véhicule, dans ce même extrait, la vision de Noni au Mexique. La conscience est représentée à travers une projection sur le double axe temporel de la réécriture : la répétition réécrit le passé tout comme l'avenir. L'anticipation – qu'elle soit symbolique, visionnaire ou oraculaire – instaure le déjà-vu avant même que l'original n'advienne¹. Or, si le discours réapparaît, si les événements se répètent, s'il y a autocitation, ce discours n'appartient pas en propre au personnage. D'une part, il est citation à proprement parler : la phrase *What is man that thou art mindful of him?*² nous est familière grâce à la Bible alors que *Music to hear, why hear'st thou music sadly?* provient d'un sonnet de Shakespeare³. Ainsi, le discours répète et se répète. Il se réécrit lui-même, en réécrivant avec d'autres sources, instaurant une tension entre le passé en tant qu'il est tradition et héritage littéraire, le passé de sa propre écriture et la temporalité liée à l'inéluctable finalité de la mort. D'autre part, le discours se tourne sur lui-même par la répétition. De sorte que, dans les interstices de la reprise qu'est la lettre, se dévoile une instance qui est à la fois auteur et personnage d'une fiction :

¹ Cette dynamique temporelle rappelle l'idée de l'*hystérologie* en tant que permutation temporelle. Un principe similaire opère dans *Ulysses* de Joyce, principe que l'on peut appeler l'*anti-écho* et qui consiste à ce que les bribes (l'écho) soient exposées avant le texte dont elles sont issues (cf. chapitre « Sirens », in *Ulysses*, *op.cit.*, p.245). On peut également considérer que ce phénomène est foncièrement musical, si on le compare à la dynamique exposition-développement dans la forme-sonate, par exemple.

² « *Qu'est-ce qu'un homme, pour que tu te souviennes de lui, ou un fils d'homme, pour que tu le visites ?* » in « *Épître aux Hébreux* », II : 6, *La Bible*, *op.cit.*, p.2495.

³ Conrad Aiken, *id.*, p. 470. Pour la citation, voir William Shakespeare, *Les Sonnets*, Paris : L'Âge d'Homme, 1992, VIII, p.24.

As to that – well, by God, you see me for once not reading novels for a publisher, but actually in one. It really is a novel. Talk about Hart Crane or D.H. Lawrence or whoever, going to Mexico to die, going down to everlasting dark. What about Blom the embalmer? Blom the undertaker? Blom the best man at the funeral Blom the chief, if not the only, mourner? (HFGOM, 451)

Bien qu'il ne s'agisse pas véritablement d'un métatexte, la lettre mène le lecteur à reconsidérer le rôle ambigu que joue le protagoniste dans l'accompagnement de Gil et Noni au Mexique où cette dernière voudrait épouser le premier avant de mourir (« What I don't see [...] is why *you've* got to go » (HFGOM, 425) ; « She can say I'm a sort of chaperon » (HFGOM, 426)). S'il est difficile d'expliquer le rôle de Blomberg, d'autant plus ambigu que la perception passe par son *focus* tandis que le roman tisse sa trame autour de la mort de Noni, c'est cette lettre qui semble laisser entendre que le protagoniste est en même temps auteur du roman. Le voyage recèle donc un projet esthétique.

D'autre part, parallèlement à l'ambiguïté temporelle liée à la notion de réécriture en tant que trace, se fait jour la symbolique d'autres temporalités. Être sur les traces du passé, c'est avant tout refaire l'expérience des pionniers. Le temps individuel se heurte au temps des ancêtres et au temps mythique d'un pays inconnu et sauvage (« Mexico, that fabulous land, that land of savage ghosts and bloodstained altars » (HFGOM, 430)). Dès le début du roman, l'objectif du voyage est associé au culte et au sacrifice (« It was the first note, offstage, tentative and tender, of the tragedian's song, the goat song. Goat song in Mexico » (HFGOM, 444)). Or, ce temps des offrandes humaines au Mexique – le temps des Aztèques – se superpose étrangement au temps de l'ancienne tragédie et du culte dionysiaque. Symboliquement, l'héroïne est offerte en sacrifice aux dieux, comme l'indique d'ailleurs le titre.

Cependant, si l'objectif du voyage a à voir avec les cultes sacrificiels, l'itinéraire même est lieu de transition et chemin déjà tracé par les pionniers :

Ohio, Indiana, Illinois – even now the pioneers were crossing these in their covered wagons, building their homesteads, their snake fences against the snow, laying the broadaxe to the foot of the tree, felling the savage forests. (HFGOM, 437)

Le voyage devient donc répétition. Le temps historique, lié à l'exploration de la frontière, peut-être aussi à la *Destinée Manifeste*¹, se mêle d'un temps mythique, plus reculé. À la fin du troisième chapitre a lieu une transition : le train franchit la

¹ *Manifest Destiny* comme mythe de la nécessité de l'expansion des États-Unis vers l'Ouest.

ligne de partage des eaux des montagnes Rocheuses, propulsant les personnages dans une autre réalité :

And then the Great Divide [...] after this sad land what a relief to foresee this symbol of power and magnificence, in all its rank majesty. It was odd; they had waited at the windows, all three of them, for a half-hour of more, feeling as if by some queer terrestrial empathy that it was near, and that when they at last saw it they would experience something very definite, a sort of secret baptism in the holy waters of their own land. (HFGOM, 445)

La traversée devient symbolique d'une reconversion. La transition, c'est donc le passage d'une culture à l'autre, d'un culte à l'autre, d'un peuple à l'autre (« we shall become really indigenous. Really belong. Don't you feel that, Gil? Don't you feel that, Blom? Indigenes » (HFGOM, 445)). Noni se proclame rebaptisée (« Now I'm baptized, Blom, in this continent. Now I've got Indian blood » (HFGOM, 448)). Le mythe américain de la frontière se concrétise, tout en perdant son idée-clef : les conquérants ne visent pas à étendre leur destinée, mais à en acquérir une nouvelle, à adhérer à celle des autochtones. Le temps des pionniers empiète sur celui des peuples anciens. Mourir ailleurs veut maintenant dire mourir autre.

La traversée des eaux, qu'il s'agisse d'une rivière réelle (« the profound river, the strange sad city » (HFGOM, 449)) ou d'une rivière symbolique (« as if the train were a swimmer » (HFGOM, 446)), est donc lieu de transition et symbole d'un au-delà, rappelant également le passage dans le monde des morts dans la mythologie gréco-latine. Encore une fois, l'ambiguïté du rôle de Blomberg est quelque peu levée si l'on se rappelle la traversée du Styx : il serait cet accompagnateur, le nocher, qui fait traverser les âmes au prix de quelque obole.

Une dernière image vient se greffer sur ce tissage de temporalités multiples. Symbolisant le caractère éphémère de la transition même, Noni devient le nuage messenger de l'ancien poème hindou de Kālidāsa :

For Noni was herself a kind of cloud messenger, and so was the train, and so was all motion, whether it was a going toward or a coming from: a vanishing signal, of fleetingest poignancy, like the blue shadows that flew away over these empty fields under the flying smoke. Impermanent! Impermanent! (HFGOM, 445)

L'histoire de *Meghadūta* est celle d'un amoureux qui envoie un message à sa bien aimée par l'intermédiaire d'un nuage. *Mandakranta* – le mètre utilisé – évoque étymologiquement un mouvement lent. Noni lit cette histoire dans le train et elle est fascinée par ce rythme poétique. La mise en abyme du voyage comme transition en révèle la valeur symbolique et devient le miroir où se reflète

l'éphémère du personnage. Mais, l'introduction du conte ajoute une nouvelle dimension temporelle qui, comme le mythe gréco-latin ou le mythe américain, mine la réalité du voyage.

Ainsi, plusieurs temporalités s'entrelacent pour participer au caractère onirique, irréel et symbolique de l'itinéraire parcouru par les trois protagonistes. Le temps du présent individuel se heurte à d'autres temporalités. L'image du contrepoint composé de divers temps est légitimée. L'idée du sacrifice rituel, la notion de conquête de nouveaux territoires et de frontière américaine ainsi que le conte hindou s'entremêlent et s'opposent à la réalité du temps de la vie urbaine que les personnages quittent. Or, l'imitation contrapuntique suggère une dynamique de reflets réciproques. En effet, toutes les strates temporelles dont il est question convergent vers la notion de passage d'un état à un autre, de transition. Si l'image du tissage polyphonique supporte le brouillage entre les diverses temporalités, l'idée de la métamorphose et celle de l'abandon d'un temps unidirectionnel et unidimensionnel sont symboliquement reliées à l'évolution de la musique au sein du roman. En ce sens, le voyage n'est plus lié à la répétition de la trace, il n'est plus rite ou conte, mais œuvre en soi.

Il est possible, en plus des allusions musicales déjà mentionnées, de distinguer trois cas de figures du sonore dans le roman. Le premier rôle joué par le sonore est lié à la simple référence musicale : une œuvre est citée ou évoquée sans que se tisse, de prime abord, un lien immédiat avec le récit. Le second se manifeste plus ouvertement comme indice, véhicule ou annonciateur d'un événement, contribuant au déroulement du récit. Le troisième, le plus ostentatoire, est ouvertement associé, en tant qu'analogie structurelle, à la forme du récit. Les trois cas de figure ont partie liée à la fois avec la fonction symbolique de la musique chez Aiken et avec la structuration de la temporalité romanesque.

D'abord, une série de sons apparaît dans le premier chapitre du roman. Pour la plupart, il s'agit de bruits de la civilisation urbaine. La référence musicale participe alors à l'ancrage du point de départ du voyage. C'est donc avant tout la citation de la musique populaire moderne (« Christ, there's that goddamned tune, what is it, the Chapel in the Moonlight – I wish they'd lay off it. » (HFGOM, 419)). Or, Noni est musicienne amateur et elle ne joue que du Bach :

She plays the piano very badly, but more movingly than anyone else I ever heard, bar none. Always Bach, nothing but Bach. Gil plays rings around her – Gil could have been a professional if he'd wanted to – but it doesn't mean a thing by comparison. You ought to see her at a concert – her face opens like a flower – she clasps her hands flatly together, and leans her face sideways on them, and goes a million miles away. (HFGOM, 427)

La référence musicale établit ainsi une première rupture entre un monde ancien et un monde moderne. La musique véhicule le refus du temps moderne. La musique populaire paraît donc déplaisante. Blomberg paraît se distancier de cette modernité, lui aussi, sifflant une mélodie de Bach (« and whistled a ghost of a Bach tune » (HFGOM, 432)). Un jeu de mots est d'ailleurs sous-entendu à la fin du premier chapitre : Blomberg demande les tickets pour le voyage à Albumblatt. Rappelant le titre qu'on donne parfois aux brèves compositions instrumentales (« feuille d'album »), ce nom renforce l'allusion à Bach dans le chapitre (« Sounds like a piece of music by Bach ! » (HFGOM, 432)). Si cette référence musicale ne relève pas encore d'un lien direct avec la structuration du récit, elle est d'ores et déjà teintée d'un symbolisme qui signe le clivage entre diverses temporalités. Si l'évocation de Bach apparaît discrètement dans les chapitres suivants (« He smiled at the thought, whistling the little Bach tune » (HFGOM, 443)), c'est après l'arrivée au Mexique qu'elle acquiert une dimension obsessionnelle. Elle se métamorphose alors, associée au chant d'un oiseau :

The driver was racing the engine which rose to a shattering but somehow decrepit roar, a bell began clanging rapidly in the porch of the café, a bird, a really extraordinary bird – at that moment he saw it in its cage, over the gunny sack partition between the two cafés – began simultaneously to scream a contrapuntal and Bachlike thing, which ascended by concealed half tones, and suddenly the bus shot away around the corner of the square, on two wheels, two young men running after it and swinging up on the rear step as it went. The astonishing bird song had stopped as abruptly as it had begun – after a brilliantly complicated climb of perhaps half an octave – and the entire separate uproar attending the departure of the bus had ceased. (HFGOM, 465)

La musique de Bach passe de l'humain à l'animal. Elle enclôt le voyage, apparaissant au début et à la fin. Le compositeur subit donc une métamorphose et sa musique se transforme en univers sonore sauvage : « Meanwhile, the Bach-bird had again broken out into song, fought its way up that furious contrapuntal cataract of glittering and savage semitones, made once more the final leap of triumph. » (HFGOM, 465). Le clivage entre le temps moderne et l'ancienne époque disparaît pour céder la place à l'assimilation du musical occidental dans la culture locale. Le protagoniste écoute ainsi la musique traditionnelle :

All night long, over and over again, the same two or three tunes, coming in sudden bursts through the lashed and drenched jungle of the garden, hot and quick, like flashes of sound; dying away for a little, amid a confusion of stampings and laughter, or sinking in a calculated languor, only to be once again savagely revived. He would know those tunes for the rest of his life. (HFGOM, 470)

Ce monde sonore devient aussi obsédant que le chant de l'*oiseau-Bach*, les deux mondes sonores arrivant aux oreilles du protagoniste par le filtre de la forêt :

[...] and that maddening bird, the one which Hambo called the jitter bird, began his everlasting repetitive hypnotic phwee-phwee-phwee-phwee-tink, phwee-phwee-phwee-phwee-tink, lost in the top of one of those tall dark trees. (HFGOM, 470)

La musique de Bach paraît étrange et hypnotique comme la musique autochtone, sauvage et rituelle. Le motif de la mélodie de Bach joue le rôle du symbole d'un double clivage : celui entre le présent et le passé qui transparait au début ; et celui entre deux cultures qui émerge à la fin. La référence musicale structure également le roman en tant qu'elle amorce la transition. Le récit passe de Bach à Bach, mais entre-temps tout a changé et l'éloignement a fait qu'il ne s'agit plus du même compositeur.

Deuxièmement, les références musicales, comme celles déjà mentionnées, jouent un rôle à la fois d'anticipation et de rappel. La transformation que subit Bach au cours du récit établit à elle seule une circularité. Le clivage temporel anticipe l'ambiguïté de la musique dans les deux derniers chapitres ; la discordance que crée la musique à l'arrivée au Mexique rappelle le malaise de Boston. Plus précisément, certaines références fonctionnent, symboliquement, comme des prolepses. Tel est le rôle des ruines dans l'*incipit* (« bare ruined choirs, where late birds sang » (HFGOM, 417)). Le chant d'oiseaux renvoie au passé révolu, mais aussi à l'avenir (« Where are the snows of yesteryear? and if winter comes, can spring be far behind ? » (HFGOM, 417)). Le thème du passé est introduit par la référence dissimulée à la « Ballade des Dames du temps jadis » de François Villon :

Prince, n'enquerrez de semaine
Où elles sont, ni de cet an,
Que ce refrain ne vous remaine :
Mais où sont les neiges d'antan ?¹

Si la reprise du refrain de Villon constitue une réécriture – liée à l'idée de la trace, donc de l'*imprésence* – c'est aussi une (ré)écriture qui va de l'avant, préparant la

¹ François Villon, « Ballade des dames du temps jadis », in *Œuvres*, Paris : Champion, 1978, p.83.

sensation du rétrécissement du temps dans le train (ironiquement le printemps, « can spring be far behind ? », ne vient pas, « this year we shall have no spring ») ou encore l'apparition de l'*oiseau-Bach*. Telle est aussi le rôle de la boîte à musique au premier chapitre :

They turned their heads towards the machine at the back, the little glass coffin full of records, listened to the gross throbbing of the music – like a bad heart, thought Blomberg, and winced – then turned back again to their drinks. (HFGOM, 420)

La musique mécanique, liée à l'avènement de la reproduction massive, apparaît comme une musique sans âme. Elle est symbole de la maîtrise du son dans la civilisation occidentale tout comme les *pianolas*, les *mélographes* et les *mélotropes* de la fin du XIX^e siècle. Elle s'oppose à la musique de l'*oiseau-Bach* et à celle des autochtones, de la fin du roman. Elle s'oppose à la musique vivante en tant qu'elle a éliminé l'homme. Or ce symbole de la *musique-robot* renvoie aussi, en prolepse, à la maladie et à la mort de Noni. C'est une musique qui souffre du cœur (« like a bad heart » (HFGOM, 420)) et qui est déjà cercueil (« the little glass coffin » (HFGOM, 420)). Le musical pointe donc doublement vers l'avenir. Finalement, les visions *sonores* de Blomberg sont également de valeur proleptique. C'est aussi dans ce premier chapitre que le protagoniste se projette dans l'avenir, s'imaginant assailli par un nuage sonore :

Mexico came around him like a cloud of strange voices and faces, swarmed into and over him. [...] and once more the sound and swiftness of the journey came around him, palpable almost as a stream of light or water. The wheels, the bells, the whistles, the sliding and whirling land, the centripetal and tumultuous descent into the Inferno, the descent into Mexico. (HFGOM, 432-433)

L'image de la descente prend corps à la fin du roman, tout comme celle de l'essaim sonore. La première est véhiculée par plusieurs éléments symboliques (la nécessité de la montée et de la redescente à laquelle s'oppose la codification christique des cinq demi-tons ascendants répétés par l'*oiseau-Bach*¹). Pour ce qui est de la seconde, le protagoniste fait l'expérience d'une multitude de voix qui l'envahissent la nuit :

It had rained in torrents all night – or so, at any rate, it had seemed. To the slatting and slapping of the banana leaves in the wind, the reverberations of the thunder, and the intermittent roar of rain on the pantiled roof, had been added as well the cruelly exultant accompaniment – it seemed almost like a conspiracy – of the marimba band. There was something diabolic in this – something devilish. That steady pulse of ecstatic animal passion, throbbing in the darkness, seemed to him to have an absurd and outrageous

¹ Voir l'utilisation du chromatisme, *infra*.

finality in its comment on the defeated body which now lay on the cot, unlistening, in Hambo's lamplit room. (HFGOM, 470)

Les visions sonores du début sont l'exact pendant des événements de la fin. Une dynamique d'échos se développe : parallélismes, miroirs ou éléments annonciateurs qui structurent la temporalité du récit tendue entre les pôles du passé et de l'avenir, et déjouent jusqu'à un certain point la linéarité du roman.

Or, c'est la conséquence de l'image musicale, troisième forme de structuration temporelle par la référence musicale, qui travaille également à l'anéantissement de la progression vectorisée. Les images déjà mentionnées – tissage de voix, contrepoint, polyphonie – jouent un rôle essentiel dans la représentation du parcours temporel radicalement équivoque. Ce ne sont pas seulement les voix qui s'entremêlent et qui créent un effet polyphonique dans la conscience du protagoniste, mais c'est bien leur teneur temporelle – l'intime, le mythique, l'historique, le collectif – qui est en jeu avant tout. Certes, image du contrepoint, par exemple, est d'abord image formelle ou structurelle : si l'imitation musicale est implicitement évoquée, c'est une forme précise qui vient caractériser le parcours et qui, par contiguïté, reflète le paradoxe entre ce qui s'achemine vers une finalité et ce qui la mine dans l'éloignement.

La *Symphonie n°45 en fa dièse mineur*, Hob.I : 45, dite « Les Adieux », de Joseph Haydn amorce le thème de l'éloignement. Elle est écrite en 1772 pour le prince Nicolas Esterhazy qui faisait durer le séjour de ses musiciens dans sa résidence estivale, en obligeant ainsi les instrumentistes à rester loin de leurs familles. Or, la composition, classiquement écrite en quatre mouvements, recourt à une véritable mise en scène, dans la dernière partie, où les musiciens sont appelés à quitter l'orchestre, un à un, soufflant à chaque fois la bougie de leur pupitre, de sorte qu'à la fin il ne reste plus que deux violons. Cette mise en scène, à la fois de l'éloignement et de l'effritement progressif de la musique, est inscrite dans la seconde partie – *adagio* – du dernier mouvement.

Cet *adagio* introduit l'idée de l'éloignement à plusieurs niveaux. D'abord, il constitue le deuxième volet du *Final*, joué *presto*. La toute fin de la symphonie met en place une décélération, préparant la disparition progressive du son. La nuance ne fait que la souligner. Si l'*adagio* commence *piano*, les *forti* apparaissent avant qu'un instrument ne quitte l'orchestre, comme c'est le cas au moment où le hautbois et l'un des deux cors disparaissent. Tous les instruments jouent *forte*

trois triolets de doubles-croches, tous s'arrêtent sur une croche, suit un silence, puis les autres instruments reprennent *piano*¹ :

Exemple 3 – Joseph Haydn, *Symphonie n°45 en fa dièse mineur*, Hob.I : 45, mes.28-33.

La rupture est ainsi accentuée : autrement dit, lorsqu'un instrument s'en va, un changement de nuance souligne son départ. Deuxièmement, peu avant la fin de l'*adagio*, vient une modulation principale : du *la* majeur on passe à *fa* dièse majeur. La tonalité souligne donc à la fois un cycle et un éloignement : la symphonie en *fa* dièse mineur revient à *fa* dièse, cette fois-ci majeur. Un tel changement de tonalité se produit une fois avant cela, dans l'*allegretto*. La symphonie finit par atténuer le son graduellement : avant la disparition du second violon, la nuance n'est plus que *con sordino* ; les trois dernières mesures – cinq accords entrecoupés par des silences, les quatre derniers en *staccato* – sont jouées *piano pianissimo*. Le silence prend le dessus.

Si la symphonie de Haydn éclaire le roman d'Aiken en termes d'éloignement progressif, traduisant un effritement des éléments, plutôt qu'une visée de finalité, c'est que pour le protagoniste le voyage relève d'une expérience esthétique, comparable à l'œuvre d'Haydn :

¹ Voir le contexte de cet exemple musical en annexe A.15.

[...] it scares me and horrifies me, the whole thing, I can't tell you how much, but all the same I think it's wonderful, it's like the creation of a work of art, a piece of superb music. What can I do but say yes, and try to do everything I can to help her? [...] It's the most heroic thing I ever encountered. And the noblest. She's taking this pitiful little tag-end of her life, this handful of days with already a shadow across them, and making of them, and of us – herself and Gil and me – a farewell symphony; like that one of Haydn's which you probably don't know. [...] where, as the orchestration thins, towards the end, the different sections of the orchestra rise, as soon as they finish their parts, and go quietly out, and the lights in the hall are extinguished one by one, to the last note and the last light. Just like that. I'm being used like Gil, in the making of a piece of music; I'm being used; and if nothing else ever happens to me again in all my life, this will have been enough to justify it, and to give it dignity... (HFGOM, 429)

La seule justification du parcours dépourvu de finalité paraît résider dans l'œuvre musicale, et précisément dans la *Symphonie des Adieux*. La seule explication face à la peur d'une signification qui refuse de se faire jour, c'est la transformation de la réalité en une expérience esthétique. L'œuvre semble répondre parfaitement aux interrogations existentielles du personnage. Cette attitude vis-à-vis de l'expérience de la réalité qui ne fait pas sens se reflète dans la structure du récit qui, lui aussi, refuse de montrer les événements dont la plénitude se révélerait à la fin. Au contraire, la dernière phrase du roman n'est qu'une prise de conscience, pour le protagoniste, de son éloignement insensé.

A Heart for the Gods of Mexico met bien en place l'expérience du voyage final de l'héroïne, mais l'anéantissement de toute téléologie souligne seulement l'expérience de l'éloignement et du parcours. Trois protagonistes font l'expérience de l'absurdité de la mort : une femme qui en est la victime, un homme qui en est inconscient et un autre homme qui en est le manipulateur. Ce dernier, faisant de l'itinéraire une exploration du temps comme expérience esthétique, apparaît comme une figure de l'auteur.

La musique joue alors un rôle multiple. Elle est d'abord référence à portée temporelle : renvoi interartistique qui ancre le texte dans une temporalité particulière. Mais elle est aussi image de la structure de l'exploration du temps dont les personnages font l'expérience et celle du récit même. Le roman construit la représentation du temps par le biais du musical, assimilant l'expérience temporelle à une exploration esthétique. Autrement dit, c'est la présence incessante de la référence musicale en tant qu'expérience esthétique qui permet, tant au niveau structurel qu'au niveau thématique, de faire le rapprochement entre le temps, la musique et le texte.

2.3.2 L'exploration musicale d'une conscience

« But remember, if thou gazest into the abyss, the abyss will also gaze into thee »¹ cette citation épigraphique, tirée de *Par-delà le bien et le mal* de Nietzsche, construit un motif récurrent dans *King Coffin*². Puisant à la fois dans les pensées nietzschéenne et freudienne, Aiken écrit un roman qui met en place le cheminement intérieur d'un protagoniste, Jasper Ammen, alors qu'il projette de commettre un meurtre. Le roman amène ainsi à faire le parallèle avec l'exploration de la culpabilité d'un Raskolnikov. Pourtant aucun crime ne sera commis, si ce n'est le suicide du héros, qui clôt le roman. Le texte ne fait que le récit de la préparation du meurtre, se centrant sur l'exploration d'un « je » qui se détourne des autres protagonistes pour se replier sur lui-même. L'aphorisme de Nietzsche se matérialise avant tout dans ce renversement.

En ce sens, la mise en relief de la préméditation a partie liée avec la construction du meurtre comme œuvre d'art. À plusieurs niveaux, le roman présente la perpétration du crime comme un projet esthétique. *King Coffin* rappelle alors « On Murder Considered as One of the Fine Arts »³, puisqu'il s'agit d'envisager le crime comme expérience de l'art. L'esthétique du meurtre apparaît aussi comme un projet d'écriture, métaphore de schèmes cohérents et d'une structure homogène. Le roman présente ainsi une conscience en quête d'une forme que le meurtre paraît pouvoir lui fournir. La musique, évoquée dans le roman de façon allusive, semble constituer la source principale de structuration.

C'est d'abord le déploiement d'un appareil psychanalytique implicite qui caractérise le roman. De cette exploration de la conscience contenue à l'intérieur d'une temporalité spécifique du meurtre, découle la suggestion d'une certaine forme musicale.

¹ Frédéric Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, Paris : U.G.E., 1973, p.329.

² Conrad Aiken, *King Coffin*, in *The Collected Novels of Conrad Aiken*, *op.cit.*, p.297-414.

³ Cf. Thomas De Quincey, « On Murder Considered as One of the Fine Arts », in *The English Mail Coach and Other Stories*, Londres : Dent, 1961, p.47-133.

2.3.2.1 Regards, miroirs et exploration de la conscience à travers le crime

Tout d'abord, le roman fait resurgir certains thèmes-clefs de l'œuvre d'Aiken. La nécessité d'une quête de soi apparaît dès le début : « One should know with scientific minuteness one's *exact* appearance. From every angle » (KC, 300). Dans *l'incipit*, il ne s'agit encore que de l'apparence physique du protagoniste, mais l'introduction du miroir suggère d'ores et déjà le caractère symbolique de la vision (« For Gerta had said more than once that he was beautiful, and his own mirror had pleasantly corroborated this » (KC, 300)). En effet, l'appareil psychanalytique – la possibilité pour le personnage de se contempler et de s'examiner – se construit avant tout par le biais de l'auto-observation et non pas par la parole d'un psychanalyste.

Le miroir devient symbole de l'exploration intérieure. Le protagoniste ne cesse de se regarder dans la glace :

He went into the little bedroom, turned on the electric light, and looked at his face in the dressing table mirror, turning it first to the right and then to the left it was an intelligent face, and the eyes looked back at him steadily, but also with an unanswerable question. (KC, 306)

Le reflet devient opposition, regard de soi à soi, source de l'aliénation, et mène à l'exploration systématique de l'image de soi :

He turned on the lights in his room, all three, the sitting room and bedroom and kitchenette, deposited his hat on top of the scarlet enamel Chinese cabinet, then went at once to the mirror. Jasper Ammen. With his long hands flat on the glass top of the dressing table, he surveyed himself with the usual and desirable calm and leisure: after an action, or series of actions, and especially as now in the presence of a prospect of an action, it was necessary to see oneself from outside. It was necessary to see and recapitulate what Gerta had seen, to study what Gerta had studied, and to judge himself through Gerta's eyes. It was therefore Gerta's Jasper whom he saw, mysterious, tall, a little languid perhaps, but with an obvious reserve of tremendous subtlety and power, not to say of cruelty. The eyes were enigmatic and lynxlike, and with that profound and inscrutable impersonality which looks out of eyes which themselves see too clearly for any counteranalysis: all they offered was an anonymity and depth. (KC, 322)

L'observation de soi s'opère par le filtre du regard d'un autre personnage, exigeant un dédoublement qui permet au protagoniste de se regarder à travers le spectre d'autres regards. L'exploration de soi est donc aliénation, mais aussi observation psychanalytique (« he surveyed himself » ; « counteranalysis » (KC, 322)). Débouchant sur le ressouvenir, la contemplation d'une photographie constitue un double miroir dans la mesure où, elle aussi, elle représente le protagoniste dans la situation de celui qui est regardé : « It had been himself of

course that she was thus peering at from under her hand » (KC, 322). Dans la dynamique d'une telle spécularité – la glace matérielle, les reflets incarnés dans le souvenir, la photographie – le protagoniste prononce la phrase suivante : « But there are grades and heights where pity itself is regarded by him as impurity, as filth » (KC, 322). Tirée de *Par-delà le bien et le mal*¹ de Nietzsche, cette formule confirme le réseau intertextuel avec la pensée nietzschéenne, toujours évoquée à demi-mot (« Thus spake Zoroaster » (KC, 323) ; « The twilight of Gerta » (KC, 323)).

Parmi les liens intertextuels avec Nietzsche, se trouve la construction d'une vision aliénante de soi par le biais de miroirs, qui est une idée-force. C'est le cas de la citation déjà mentionnée² sur la circularité des regards. Le miroir devient ainsi un élément symbolique de l'exploration de l'altérité. Le regard porté sur soi oscille ainsi entre l'affirmation de soi et l'affirmation d'une aliénation de soi :

[...] then went to the Colonial mirror which hung on the rear wall. His back to the light, he peered at the shadowed and elongated face which he saw there, leaned closer to it, grinned at it with a conscious evilness of expression, his hands all the while in his pockets, then turned again toward the window and stood motionless. (KC, 348)

[...] and he thought of this again when he saw himself, sidelong, in the Orpheum mirror, behind the parrot, the tall and somber figure somewhat inclined forward, a little stooped as if with urgency, the dark felt hat at an angle, one hand just rising to remove it. Ammen! Jasper Ammen. (KC, 378)

Le reflet rythme le roman par des effets de distorsion dont le plus notable est celui qui métamorphose le regardant en l'objet du regard, si bien que le meurtrier devient sa propre victime :

He stepped into the dark bedroom, approached the dressing-table mirror and without turning on the light leaned on his hands towards the obscure image which he saw coming forward to meet him there. For a second, the face that looked out at him was not his own face, but the face of Jones. (KC, 403)

Tremplin pour la quête de soi, l'observation est aussi tributaire des autres personnages qui possèdent un potentiel de réflexion. Le protagoniste s'observe dans les regards des autres, en les écartant progressivement de son projet

¹ « Et il y a certains degrés, certaines altitudes où la pitié elle-même est ressentie par lui comme une souillure, comme une saleté. » Frédéric Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, *op. cit.*, § 271, p.289.

² « Quand on lutte contre des monstres, il faut prendre garde de ne pas devenir monstre soi-même. Si tu plonges longuement ton regard dans l'abîme, l'abîme finit par ancrer son regard en toi. » Frédéric Nietzsche, *op.cit.*, § 146, p.129.

criminel. Le journal intime de l'un des personnages, Julius Toppan, fonctionne précisément comme un miroir que le protagoniste consulte en cachette :

April 27. am resolved to make this not so much a diary as a journal ; but when I pause to reflect why I should make this decision I am not so sure whether in the future such a record would really be as interesting as a record of facts? More amusing to know, ten years from now, that today I walked round the Pond with Gerta, on her suggestion, and just as I imagined it was because she wanted to talk about the great Jasper. [...] I could see she was dying to ask me whether I though he was insane or not, but I decided quite rightly to keep out of that mess and didn't give her any help. Personally, I don't think he is. (KC, 323-324)

La mise en abyme de l'écriture permet d'introduire une specularité qui donne au protagoniste la possibilité de *se lire* en tant que personnage.

Le mécanisme de miroirs et la prédilection pour le regard d'en haut vont de pair. C'est le regard qui surplombe et qui domine, suggérant la projection du « je » en *surhomme* : « Jasper Ammen leaned from the sixth floor window and projected his own image upon the world » (KC, 300). L'idée de la projection (« as if the evening were a mere projection of himself » (KC, 313)) et celle du regard surplombant (« Looking down, he could see into the bathroom of the apartment on the floor below » (KC, 328)) réapparaissent fréquemment dans le roman et font penser à la vision divine (« The unknown eye from above, the god's eye view, the death ray directed downward when least suspected » (KC, 329)), rappelant le symbole de la tour qui apparaît dans *The House of Dust*. Ici, la tour traduit autant l'élévation et le pouvoir surhumain que la miniaturisation de ce qui est vu (« the tower was his strength » (KC, 300) ; « from his own tower of vision he looked down at the sordid little human maze » (KC, 332)). L'élévation singularise le « je » et l'oppose, comme dans *The House of Dust*, à la foule (« These subhumans, these chattering apes, were the witnesses, they bore unconscious testimony to the perfection and necessity of the idea and the action » (KC, 382) ; « To hell with their crowd-mindedness, their weak and slavish dependence on each other! » (KC, 313)). C'est donc la singularisation du « je » qui est évoquée par sa position en surplomb par rapport aux autres :

The day opened swiftly to left and right, like an immense stage from which the scenery was being slid into the wings, the prospect widened, and far off he saw the godlike arm and hand thrust violently downward from the hurrying clouds, the index finger pointing silently at a single house, then gone like a whirlwind. (KC, 349)

Cependant, le brusque revirement – le suicide n'étant suggéré que dans l'*explicit* – déjoue la singularisation du protagoniste, et c'est l'idée de la *dislocation* qui

donne une signification particulière au changement abrupt. En effet, Jasper planifie le meurtre en termes de nombre de « dislocations ». Il peut s'agir de son acception physique comme la luxation, mais, à un niveau plus abstrait, la dislocation évoque l'idée du détournement. À mesure que ces dislocations surviennent, le meurtre semble être de plus en plus imminent : « Formula found, dislocation number six... Superb. With each little accretion of definition the situation became tighter. » (KC, 322). Et, le suicide apparaît alors lui-même comme un détournement¹.

Ainsi, la dislocation se produit dans un double contexte : celui du cheminement de l'intrigue vers sa fin – dislocation comme élimination progressive d'obstacles et comme précision graduelle de la finalité – et, ironiquement, celui de l'impossibilité pour le *surhomme* de contrôler le destin de sa proie. La téléologie est anéantie. L'appareil spéculaire, qui, lui aussi, est à double tranchant, tantôt rappelant au personnage son pouvoir surhumain, tantôt défaisant sa singularisation en lui montrant l'altérité, déjoue également l'aboutissement de l'*œuvre*.

2.3.2.2 Le temps rendu palpable dans le crime comme œuvre d'art

Le crime est présenté comme étant une œuvre. La construction du meurtre devient une projection de soi dans un tout cohérent, supposant initialement une finalité. Le meurtre est censé être ainsi une structure temporelle définie, mais l'échec de l'assassinat signifie l'incapacité de la forme à se déployer, tout en entraînant l'impossibilité d'une conception cohérente de soi.

C'est donc une dynamique temporelle qui sous-tend le meurtre. Le roman donne continuellement des repères temporels précis par le biais sonore des horloges :

The quarter of Saint Paul's Church began their melodious and lazy cycle in the still air, then the hour was struck, and before it was quite finished Memorial Hall began striking on the same tone, but farther away. Eleven o'clock. (KC, 326)

¹ Une première dislocation a lieu : la victime s'avère trop indifférente et Jasper en choisit une autre (Jones). Puis, la femme de sa seconde victime accouche d'un enfant mort-né. Jasper va au cimetière et regarde les tombes dont les inscriptions l'obligent à faire face à autant de miroirs potentiels de sa propre mort ; à la vue du petit cercueil, la petitesse de son geste n'est qu'exacerbée : « it made the whole affair seem more than ever ridiculous and meaningless. » (KC, 411). La dislocation qui travaillait à l'accroissement de la définition de l'œuvre perd son sens en devenant ironique.

From Park Street Church came, with clamorous loudness, immediate and strange, the eight bells of the half hour, windborne and irregular. Half past nine. (KC, 340)

Le temps s'appréhende par l'oreille et obéit à la contrainte liée au dispositif temporel précis du meurtre. La construction de la temporalité est alors assimilée à la création et aux pouvoirs de l'artiste. Le temps extérieur s'oppose au temps de la conception, le créateur, là aussi, possédant un pouvoir divin :

Between his own world and the world outside, a peculiar division had now arrived, and if time still existed importantly for himself, it had no longer any important existence elsewhere: in his own kingdom, the kingdom of thought, he could move as rapidly as he liked, stay as long as he liked, the outside world would meanwhile stand still, and he could rejoin it whenever he wished, and exactly at the point at which he had left it. The situation, or series of situations, which he had created, would remain as if suspended until he chose to resolve them: Gerta would be waiting, Sandbach would be waiting, everything would be motionless in a kind of timeless limbo. (KC, 310-311)

Si la conception n'obéit pas aux règles temporelles, l'œuvre doit se plier aux exigences d'un cadre précis : « This day, and the next, and the one after – this week, or the next – the question of time was undoubtedly there, the thing could not be timeless, but must have time. » (KC, 332). Non seulement, il en va de l'exactitude de l'ancrage temporel des événements, mais également d'une précision de l'acte lui-même, qui constitue l'aboutissement de l'œuvre :

Only for the time being: the shadow lay heaviest in that phrase, in the notion of time. One the weapon had been aimed, one could not delay indefinitely the pulling of the trigger; there must necessarily be a limit to the time during which one merely observed, from a distance, and for whatever satisfaction, one's quarry: the who-wants-to-be-killed must be killed! But need it be at once? (KC, 344)

Le moment crucial de l'appui sur la gâchette, symbolique de la dramatisation du temps dans le roman, comme image d'une œuvre d'art à parcours temporel précis, fait que l'artiste devient lui-même obsédé par le temps : « His life went by the clock. He came out, to go in again; he went in, to come out again » (KC, 350) ; « it came down, in short, to the question of time » (KC, 376) ; « All night, the world had seemed full of clocks » (KC, 400). Le son des horloges dicte un rythme obsessionnel, propulsant le protagoniste dans la conscience de plus en plus exacerbée du temps, et, de proche en proche, le réel se mue en un monde sonore qui rend le temps palpable :

With the turning over, with the listening, now to the murmur of nocturnal water in the pipes, again to the faint tyang of the grandfather clock in the professor's apartment next door, or again to the intermittent snicker of the little motor in the electric refrigerator; with the lifting of his hand on the pillow, or the sliding of his fingers along the edge of the half-cool sheet; with each separate action of the restlessness which divided, into marked and conscious

sections, the time-chasm which would ordinarily have been void and unconscious, it was as if he stepped closer to his own true being and purpose. (KC, 349)

La perpétration du crime comme œuvre permet une perception tangible du temps : « It was time made intensely audible, time made visible, time solidified in a concrete series of individual shapes – a slow-motion of time, almost in fact a “still” » (KC, 408). Cette dernière citation souligne que la quête de formes est bien le noyau constitutif du roman.

D'extrême importance dans toute l'œuvre d'Aiken, mais aussi récurrente dans les autres œuvres du Modernisme, la recherche de la forme, du schème, d'un *pattern*, apparaît au centre de ce roman. Le meurtre n'est qu'un tremplin pour la quête d'une structure. Le protagoniste conçoit son œuvre en vue de l'avènement d'une forme :

The shape had not been exactly as foreseen, but on the whole the direction was correct, the huge structure was rising all about him, and himself borne upward with it, the arc of bright steel was beginning to threaten the sky. (KC, 321)

Cette recherche d'une structure entraîne plusieurs conséquences. D'abord, elle devient sensiblement métatextuelle. L'introduction d'un projet romanesque comme prétexte au meurtre sert à construire un miroir à la fiction qui est à la recherche d'une forme : « the pure murder, or in any case that it was for anything but the novel » (KC, 353) ; « I'm thinking of writing a story about it. I've even got the title for it – King Coffin. » (KC, 327). Le roman porte ainsi sur la quête de l'œuvre : les personnages, les actions, les symboles ne sont plus que des piliers subordonnés à l'organisation globale. Une scène, par exemple, n'est plus conçue comme partie de l'intrigue, mais comme véhicule d'une forme : « on this pattern, the scene could be allowed to shape itself » (KC, 365). L'acte même du meurtre ne fait que participer à la construction d'un schème temporel général : « the terribleness of the deed must be kept pure: the problem had become a problem in art-form » (KC, 328). La victime devient partie intégrante de l'œuvre d'art : « Jones was in the process of becoming an artefact » (KC, 363). Le roman met donc en scène l'expérience du temps de l'œuvre dans le processus de la recherche de formes temporelles, comme s'il dénudait le phénomène de transposition analogique de temporalités, la *transtemporalité* même.

Cette recherche du schème parfait tient aussi de la projection de soi et de la volonté de maîtriser le monde : « It was like a repeated dream, but with a

difference, – for it was under control, it was being directed. The whole thing was simply his own chess game, projected. » (KC, 339). En ce sens, la quête de la forme, c'est aussi la quête de soi dans un objectif de contrôle et de cohérence. Tout l'appareil spéculaire déployé dans le roman participe de cette projection de soi. Le miroir est alors aussi bien un filtre pour le personnage que le reflet du romanesque même. À ce niveau, la recherche de la forme tient de la pensée freudienne. La nécessité de la répétition joue, dans le roman, autant un rôle fonctionnel qu'elle est une réflexion métatextuelle servant à miner la linéarité :

No less odd was again the curious recapitulation of the events of last night. To come again past the Temple, and now to proceed by exactly the path which must have been taken by Sandbach and Breault and Mrs. Taber. (KC, 339)

Le retour du même apparaît comme une étrange récapitulation du passé du protagoniste dont l'histoire est opaque. Ne se font entendre que quelques voix éparpillées et confuses du passé : « the ugly shapes of his amateurish past, the sordid ill-directed history of two years, the voices and faces of Sandbach, Gottlieb, Toppan, Mrs. Taper, Gerta » (KC, 315). La répétition n'est retour du passé qu'en tant qu'elle permet de se tourner vers l'avenir :

[...] the impulse was the familiar one of recapitulation, the desire to see himself sitting there, where he had sat half an hour before [...]. The necessity of recapitulation – yes, this must be recognized, and tonight it seemed especially necessary – the well-known backward glance, the embracing gesture with which one must gather one's past, one collection of identities, in order to take the next forceful step forward into the future. (KC, 307)

Le retour du passé n'est qu'une progression vers le futur, la récapitulation devenant la reprise de ce qui n'est pas encore advenu. La répétition proleptique du geste meurtrier réapparaît fréquemment dans le roman. Le protagoniste renouvelle l'acte de tirer plusieurs fois : « With his hand clenched tight in his pocket he held an imaginary revolver » (KC, 342) ; « The, raising the little black pistol over his head and slowly lowering it to the levels of the rock, and without perceptible pause, the first golden disk sighted, he fired » (KC, 366). Le tir ne restera que répétition stérile. La série de répétitions n'est pourtant qu'une préparation à sa propre mort, elle aussi préméditée avec une extrême minutie temporelle (« I want this note delivered to this address at *precisely* eleven – not a moment before, and not a moment after » (KC, 413)). Ce qui paraissait relever de la volonté de surmonter un simple fantasme (« But the fantasme notion was true » (KC, 306)), mène, par cette concaténation de récapitulations, à une guérison et,

paradoxalement, à l'autodestruction : « the impediment of my speech removed » ; « this *is* – so to speak – the *final* dislocation » (KC, 412).

Ainsi, l'exploration du temps à travers la recherche de la forme dans la préparation du crime révèle deux aspects du roman inextricablement entrelacés : la quête de soi et la quête de l'œuvre. Sous l'influence des pensées freudienne et nietzschéenne, l'exploration de la conscience est avant tout la recherche d'une forme temporelle : « it was time caught in the act of moving, time in its dizzy descent to time » (KC, 371). L'éternel retour nietzschéen fait corps avec la compulsion de répétition freudienne.

2.3.3 Une forme de temps musical

Outre son implication philosophique ou psychanalytique, la quête de la structure porte également sur le modèle temporel musical, convoquant fréquemment les techniques contrapuntiques. Or, contrairement aux autres romans d'Aiken, la musique n'est que très rarement mentionnée dans *King Coffin*, mais l'exploration de la temporalité suggère bien une présence musicale sous-jacente. La structure que le protagoniste tente de saisir est avant tout une forme de perfection ambiguë : « The composition was of Bachlike perfection, it was the ideal counterpoint of good and evil » (KC, 331). L'ambiguïté découle de l'abandon de la morale et des valeurs chrétiennes. Le meurtre que le personnage planifie rappelle la mort de Dieu chez Nietzsche. La perfection est celle d'une forme pure, comparable à la substruction mathématique d'une œuvre d'art : « an action could have the purity of a work of art. I could be as abstract and absolute as a problem in algebra » (KC, 363).

Malgré la rareté de la référence musicale dans *King Coffin* (quelques références à Bach, la mise en scène d'un concert, la suggestion d'une chanson populaire ou une comparaison musicale¹), on peut déceler des allusions au déroulement temporel des compositions contrapuntiques de Bach. La structure musicale apparaîtrait donc dissimulée, conçue à un niveau élevé d'abstraction. L'écoute du temps constitue l'un des indices de la présence musicale. Ce sont les

¹ « It now died away drowsily like the chorus fading off stage at the opera, fading and dying before the coming of that profound and meaningful silence in which the action will suddenly deepen to tragedy. » (KC, 315).

horloges, et autres bruits divers, qui rendent le temps perceptible. L'oreille constitue alors l'organe privilégié de la perception de la forme. Dans ce sens, l'appareil spéculaire, déjà mentionné, peut être envisagé comme technique contrapuntique. La mise en place de la circularité des regards, l'utilisation des personnages comme de simples outils de réflexion ou comme constituants d'une structure globale, bref, l'oscillation constante entre l'altérité et l'ipséité, contribuent tous à la conception du spéculaire dans le contexte musical de l'imitation comme principe d'écriture contrapuntique.

Le premier élément suggestif du contrepoint se trouve dans la nature multiple de la forme recherchée. C'est la simultanéité de plusieurs composantes d'un schème qui est évoquée :

Yes, the action had become unexpectedly complicated, the action of his awareness of it, the thing was on several different planes all at once, and in the very act of deciding to take a taxi he had still been on the point – surprisingly – of going across the Common to see Gerta, or even, if she had happened to be out, of then proceeding to Sandbach's. (KC, 384)

La superposition rappelle fortement la construction des voix d'une composition contrapuntique. Les personnages apparaissent interconnectés, comme parties d'un mécanisme où ils jouent chacun un rôle :

That they should be running thus along a half-lighted alley, separated by fifty yards, the one ahead grotesquely unaware of the one behind – as if, in fact, they were somehow connected, were two parts of a single mechanism – this was both ridiculous and right; and that the whole great adventure should thus suddenly accelerate and take momentary shape in a species of action so elementary and humble was essentially good. (KC, 383)

Ce qui est notable, c'est la notion à la fois d'interdépendance et d'autonomie des éléments constitutifs de la structure polyphonique. Les deux personnages sont liés, mais ne peuvent jamais véritablement se rencontrer, comme deux voix d'une fugue. On peut concevoir le premier comme le sujet et le second comme la réponse. On pourrait même presque aller jusqu'à prendre à la lettre la distance qui les sépare – cinquante yards – comme transposition symbolique de la distance harmonique qui sépare habituellement le sujet de la réponse dans une fugue¹. De surcroît, la situation rappelle l'étymologie de l'écriture fuguée : du mot fuite/chasse proviennent aussi bien la fugue que le canon. On a affaire à une *remotivation* du nom de la forme musicale (sa signification d'origine est prise à la

¹ En effet, cette distance rappelle la quinte à laquelle apparaît la réponse d'une fugue par rapport au sujet. Autrement dit, le sujet étant à la tonique, la réponse sera habituellement à la dominante.

lettre). Ainsi, à partir du onzième chapitre, la fuite et la poursuite sont littéralement mises en scène. Il s'agit de la poursuite de la victime, mais aussi, à un niveau encore plus abstrait de la fuite de soi : « It's a flight from himself, from his loneliness » (KC, 317) ; « the flight from the box, from the theatre » (KC, 385) ; « The impulse to take flight had been sharp enough, he had wanted to hurry out again at once, to go anywhere » (KC, 399). La fuite de soi se cristallise dans l'épisode final du suicide.

La métaphore musicale sous-jacente permet d'appréhender la réciprocité du meurtrier et de sa victime dans une dynamique d'échos, de parallélismes et de dialogues, en tant qu'ils apparaissent comme sujet et réponse d'une même structure polyphonique. Les autres personnages peuvent être considérés comme constituant une troisième entité, ou un contre-sujet :

But if this was true, and if Jones could really escape, it was also true that this new development had subtly altered the situation, the equation had been multiplied by an unknown quantity, the simple was becoming complex [...]. As against all this, this jangle of Gerta and Sandbach and Toppan, the Jones situation was still comfortably simple. It had the merit of a pure perfection, stood off by itself, was as clear and beautiful as a single flower. To hold this up for admiration was still the best possible of all realities, to keep its finality, and having admired it to destroy it. (KC, 384-385)

La structure recherchée devient donc structure musicale polyphonique, complexe et intrinsèquement liée au déroulement temporel des événements :

To think of it was simply to think of an amusing contrapuntal device in time, a synchronization of the impossible. It was an act of laconic leave-taking, a laconic farewell, the cry of a sea gull over the last whirl of froth that marked a sunken ship. The thing was gone. (KC, 392)

À l'intérieur de la forme fuguée, tous les éléments peuvent être perçus comme participant à sa structuration. La continuelle sensation d'une vitesse imposée par la forme (« the tempo must be slowed down » (KC, 327)) fait que le protagoniste semble être conscient de faire partie d'une construction polyphonique qui se déroule dans le temps :

This giddiness again – this dizziness – it was the third time. It was queer. The sensation of speed, flowing past him and around him, catching him up and twirling him, with its steady pour of sound, was like a world of bright lines drawn swiftly in parallels, a vast river of bright lines. (KC, 395)

Le musical, présent dans le roman de façon extrêmement allusive, et, par là même, conçu à un niveau très abstrait, fournit un modèle temporel général pour la quête de soi.

Or, malgré cette abstraction du sonore, on peut postuler que la musique dans *King Coffin*, peut être liée à une composition précise. Si la supposition d'une substruction fuguée est valide, au vu de la référence à Bach¹, on peut affirmer que le rapprochement interartistique renvoie à une œuvre de Bach. Le point de départ d'une telle affirmation pourrait être l'utilisation du chromatisme comme motif christique. Dans *A Heart for the Gods of Mexico*, l'allusion aux quatre notes (descendantes ou ascendantes) dans le répertoire de Bach rappelle déjà l'utilisation du motif chromatique comme symbole des stigmates christiques telle que la symbolisation numérique de la vingt-cinquième des *Variations Goldberg*² :



Exemple 4 – Johann Sebastian BACH, *Variations Goldberg*, BWV 988, Variation 25, mes.1-3.

La descente par quatre demi-tons chromatiques apparaît dans la basse. Les chromatismes apparaissent fréquemment pour symboliser le Christ ou pour traduire ses dernières paroles (*La Passion selon Saint Mathieu*, cantates). Le motif christique est également présent dans *King Coffin*: le titre du septième chapitre, « The Seven Words of the Stranger », évoque les sept dernières paroles du Christ³. L'*incipit* du chapitre fait référence au *Gai savoir* de Nietzsche et suggère la montée du chemin de croix :

If for a moment the thing, in coming closer, seemed almost in the nature of an encroachment, as if his own shadow were somehow falling on himself, or his own image walking toward him out of a mirror, the sensation passed immediately, with a mere knitting of the brows, and what ensued was a natural and profound laughter, the golden laughter of the gaia scienza, the gay wisdom. The heavens and the houses laughed together, the whole of the hostile city was gay not to say ribald, and it was as if he himself were mounting rapidly up a spiral of air of light. (KC, 343)

C'est un moment essentiel du récit où le protagoniste hésite entre le meurtre et la fuite. Il est sur le seuil de la mort, qui est mort de Dieu par deux fois : le nihilisme nietzschéen et le chemin de croix. Le pied du mont Vernon (« now proceeding

¹ Le nom du personnage Sandbach pourrait, de ce point de vue, s'y ajouter comme une *remotivation* onomastique.

² Voir le contexte de cet exemple musical en annexe A.3.

³ Bien sûr, on peut également rappeler *Les Sept dernières paroles du Christ en croix*, Hob.XX : 1, de Joseph Haydn.

from the foot of Mount Vernon » (KC, 343) rappelle le mont Calvaire. Enfin, le motif christique apparaît dans le douzième chapitre :

Unless, of course, one simply failed outright in one's attempt to identify oneself at all points with life: failed, as it were, to stretch oneself co-terminally with the four points of the cross, and to become, oneself, cruciform... (KC, 402)

L'échec de la forme recherchée pour le « moi » s'apparente au motif christique. Or, parmi les nombreux exemples dans l'œuvre de Bach, c'est l'*Offrande musicale* qui, par le chromatisme contenu déjà dans le thème, recèle ce motif¹ :



Exemple 5 – Johann Sebastian Bach, Canon à 2 voix (*super thema regium*), *L'Offrande musicale*, BWV 1079, mes.1-7.

Apogée de l'écriture contrapuntique, cette œuvre de Bach aurait été composée d'après le thème qu'aurait dicté au compositeur le roi Frédéric II. Bach aurait composé l'*Offrande musicale* à partir de ce thème royal (*thema regium*) et l'aurait envoyée à ce dernier. Le lien avec cette œuvre de Bach dans le roman paraît se légitimer à plusieurs niveaux. L'idée du thème royal fait écho au titre *King Coffin* qui n'est jamais vraiment explicité dans le roman². Les treize chapitres correspondent à la division de l'*Offrande musicale*, si on la découpe en 2 *ricercari* (à l'*incipit* et à l'*explicit*), deux groupes de cinq canons et la sonate du milieu³. Enfin, la composition étant en *do* mineur, la seule note que le protagoniste joue dans le roman, c'est la note un demi-ton au dessus (*do* dièse) qui sonne faux : « There was a pause – he walked to the piano, touched one note, felt a little defrauded, the thing was not going exactly as he planned, the tone was wrong, as out of key – somehow – as this too-vibrant c-sharp » (KC, 360).

La *transtemporalité* musicale est encore une fois outil de conditionnement intersémiotique de temporalité littéraire, qu'il s'agisse d'une philosophie du temps, d'une symbolique ou d'une thématique temporelles. Le texte renvoie à l'existence d'un soubassement musical, sans se référer à une œuvre précise. La parenté

¹ Voir l'exemple 32.

² *King Coffin* recèle un lien paronomastique avec ce qui pourrait être « King Offering ».

³ Cf. Joseph-François Kremer, *L'Offrande musicale de Jean-Sébastien Bach*, Paris : Éditions Kimé, 1994, p.65.

entre l'*Offrande musicale* et *King Coffin* n'est fondée que sur un écho lointain entre les deux œuvres et, en aucun cas, il ne saurait s'agir d'une volonté de transposition stricte et systématique. Il semblerait que le rapprochement intersémiotique soit au service de la confrontation entre les temporalités des divers arts et de l'agonistique entre valeurs différentes. La recherche formelle du protagoniste n'aboutit à rien. La dissonance, la fragmentation et la dislocation déjouent la finalité. La *transtemporalité* débouche sur la représentation d'une structure qui refuse de se couler dans la linéarité orientée vers un but.

2.4 ART, JEU, LECTEUR

2.4.1 Le lecteur de Josipovici

Dans les œuvres de fiction de Josipovici, deux aspects importants paraissent devoir être relevés. D'une part, la réception, qu'il s'agisse de lecture ou de contemplation d'œuvres plastiques, est souvent mise en scène. D'autre part, l'appréhension de l'œuvre ne se cantonne pas à un seul art, mais va souvent de pair avec plusieurs activités artistiques. Nous avons déjà mentionné la nouvelle « Absence and Echo » dans laquelle apparaissent plusieurs niveaux de réception, non seulement parce qu'il en va de deux arts différents, musique et peinture, mais aussi parce que le texte introduit plusieurs niveaux d'interprétation. De surcroît, la conversation dans le noir ou le symbole de la cécité dans la réception d'art s'ajoutent à la construction spécifique de l'image du spectateur. Le lecteur ne lit pas simplement, il tend aussi l'oreille. Le retour à l'oralité apparaît sous cette forme, ne serait-ce que dans *Goldberg: Variations*. À elles seules, les figures de l'écrivain-conteur, Goldberg, et celle de l'auditeur-lecteur, Westfield, font écho au *topos* de Shéhérazade ou, pour le moins, aux circonstances que la tradition bâtit autour du conte. Les pouvoirs soporifiques de la musique remplacés par le langage éloignent le roman du musical, tout en gardant un lien indéfectible : l'oralité est précisément à la charnière entre l'écrit et le sonore.

Mais Westfield est loin d'être le seul lecteur dans *Goldberg: Variations*. L'instance lectoriale est en effet très ambiguë dans ce roman. Dès l'*incipit*, le récit que Goldberg devra faire à Westfield se retourne sur lui-même et devient une

lettre à son épouse (« I would write the composition for which you asked in the form of a letter to my wife » (GV, 11)). L'auditeur se confond alors avec le narrataire. Goldberg deviendra lui-même le narrataire du journal de son épouse dans le quinzième chapitre, « Mrs. Goldberg »¹. En outre, en tant qu'enfant, Maria, qui deviendra plus tard l'une des épouses de Westfield, écoute son père lui lire Homère (« What she loved most of all was listening to her father read to her from Mr Pope's Homer » (GV, 21). De plus, le défi qui constitue le sujet du seizième chapitre, « The Challenge », variation sur un thème littéraire, fait du roi à qui s'adresse l'*offrande littéraire* de Goldberg un simple auditeur de contes (« the first consisted of seven tiny tales, each a variation on the theme » (GV,121)). Puis, la série des trois chapitres « In the Carriage » met en scène à chaque fois une expérience de lecteur différente sous forme de conversation entre Goldberg et Hammond, le cocher : le premier rend compte de l'histoire concernant l'enfant sauvage, Victor, le second est une discussion sur l'*Iliade* et l'*Odyssee*, tandis que, dans le dernier, Goldberg relate un dialogue qu'il avait lui-même écrit et dont Hammond sera l'auditeur. Les trois chapitres de la série mettent ainsi en place l'expérience du lecteur-auditeur qui apparaît autant comme simple activité d'écoute, à la manière d'un conte, que comme acte interprétatif ou commentatif. Enfin, le chapitre épistolaire, « The Second Mrs. Westfield », se fonde par définition sur la dynamique entre écriture et lecture, tout comme d'autres fragments du roman – « Goldberg », « The Challenge », « Dear Edith », « Goodbye, My Darling, Goodbye ». La mise en scène de la lecture tend à fusionner avec la construction du narrataire dans le texte ainsi qu'avec la mise en place du destinataire des nombreuses lettres. La fonction conative de l'écrit, pour reprendre le langage de Jakobson, semble prédominer. Le lecteur, qu'il soit auditeur, commentateur, destinataire d'une lettre ou narrataire du roman, se voit accorder le premier rôle.

Mais quelle est la nature d'une telle activité de lecture ? D'abord, le lecteur n'est pas le récepteur du seul littéraire, car il fait l'expérience d'autres types d'écriture et surtout d'autres arts. Deuxièmement, il n'est pas ce lecteur discipliné parcourant le livre d'un bout à l'autre, mais il se plonge dans d'autres activités

¹ Le statut de ce journal est ambivalent : à la différence du journal intime il est non pas autodestiné, mais allodestiné.

latérales. La question de la lecture transparaît également dans les symboles du littéraire, tel celui du quatrième chapitre de *Goldberg: Variations*, « In the Carriage (1) », qui définit la lecture comme une activité culturelle et sociale. La conversation entre Goldberg et Hammond au sujet de Victor porte sur l'intégration de l'enfant dans la société à travers l'apprentissage du langage. Lors d'une expérience, Victor est amené à associer le signe linguistique, des noms d'objets écrits sur des cartons, à leurs référents, mais, confronté à un objet manquant dans le lot, un livre, il ne parvient pas à faire l'analogie avec d'autres livres présents autour de lui. Le passage du spécifique au générique lui échappe. Cette défaillance inspire à Goldberg une réflexion sur l'objet livre dans la société :

To grasp that the specific book first laid under the card and now openly displayed on the table in the library, [...], is but an example of the species book, requires an understanding of what a book is, what it is used for in our society. Books are not objects so many inches across by so many inches down by so many inches in thickness. They can be any size and, indeed, any shape, so long as they consist of pages of writing bound together between covers. But unless you already form part of a society which uses books, which reads them or has seen others reading them and knows what it is they are doing, how will you make the transition from this particular book to any book? To move from the book as object, from this book as this object, to the notion of the book in general, just as to move from this box or dish or hammer to the generality of boxes or dishes or hammers, requires a sense of how these objects are used. [...] It takes years for us to feel our way into society, years in which, with luck, our parents will help and protect us, but it takes very little to throw us back into the darkness. (GV, 30-31)

Dans cet extrait du dialogue entre Goldberg et Hammond, on peut mettre à jour plusieurs niveaux symboliques. D'abord, c'est l'objet livre qui est choisi pour représenter l'obstacle à l'acculturation de l'enfant sauvage et non les autres objets (« book, box, dish, hammer » (GV, 30)). De ce point de vue, il devient symbole du littéraire. Par ailleurs, il est question d'un processus analogue à l'*insertion temporelle de l'écriture* – l'acte de lecture apparaît tout aussi marqué par l'ancrage dans une société et dans une culture, ancrage forcément temporel que l'on pourrait désigner par l'*insertion temporelle de la lecture*. Il s'agit d'une construction sociale qui s'érige autour du littéraire, mais aussi, troisième dimension symbolique présente dans cet extrait, autour de la langue qui, elle aussi, est *stigmatisée* par sa temporalité. Le lecteur ne peut donc pas être cet enfant sauvage sans histoire et sans appartenance culturelle. Il est, tout comme l'écrivain, voué à adhérer à une activité collective.

Un autre élément symbolique de l'activité lectoriale apparaît dans « The

Bird Cage »¹, publié dans *In the Fertile Land*. La nouvelle met en place un narrateur à la première personne qui s'adresse à un narrataire. Leur échange épistolaire (« When I read what you say I long to be there » (IFL, 31)) constitue un premier niveau de l'activité lectoriale. À la fin de la nouvelle, le narrateur regarde un livre d'images avec sa fille, qui est médusée par ce qu'elle voit :

She looks at the picture. The picture on the page. I say: Turn the page. Let us look at another picture. She does not hear. She is absorbed by what is in front of her, as children are. Turn the page, I say. Turn the page and let us look at another picture. But she does not hear. (IFL, 34)

L'*explicit* introduit ainsi une image de l'absorption complète dans la réception à travers la réceptivité infantile. Tandis que le cadre, la transmission du père à la fille, privilégie les circonstances du conte, l'introduction d'un livre d'images souligne la fascination devant l'art, fascination tenant non seulement de l'émerveillement devant le beau, mais surtout de la prise de conscience d'une vérité existentielle. Car le symbole introduit par le titre de la nouvelle, la cage à oiseau, renvoie à l'image de l'existence en tant que prison (« But there is no need to build. The cages are our lives. When we recognize this we can sing. That is what I think at least. » (IFL, 34)). Le magnétisme qu'exerce l'image dans le livre est, dans ce sens, une pétrification épiphanique – un hypnotisme devant une vérité existentielle. Le lecteur de Josipovici est aussi ce lecteur plongé dans une activité heuristique dont nous avons déjà parlé, lecteur aux yeux rivés sur la lettre.

À l'opposé, c'est la lecture *en levant la tête*² qui est privilégiée dans *The Big Glass*. Nous avons dit que le roman met en place le personnage du scribe, Goldberg, qui transcrit les notes de l'artiste-écrivain Harsnet. En transcrivant l'œuvre de Harsnet, Goldberg annote ses propos, en s'adonnant ainsi à une activité commentative du *palimpseste*, mais il s'écarte de l'écrit, de temps à autre, afin de prendre des notes dans un cahier séparé. L'activité du script devient ainsi un acte de lecture spécifique. À la manière du *texte-lecture* barthésien³, la figure du lecteur implique aussi bien le déchiffrement et la scription que l'écriture. De surcroît, se noue, petit à petit, un dialogue entre Goldberg et Harsnet, dialogue initialement solitaire, qui consiste en une volonté de correction de la part de

¹ Gabriel Josipovici, « The Bird Cage », in *In the Fertile Land*, *op.cit.*, p.31-40.

² Roland Barthes, « Écrire la lecture », in *Le Bruissement de la langue*, Paris : Seuil, 1984, p.33.

³ « Simplement un texte, ce texte que nous écrivons dans notre tête quand nous la levons. » Roland Barthes, *id.*, p.34.

Goldberg, mais qui se mue, de proche en proche, en un véritable échange épistolaire. On a affaire à l'instauration progressive du narrataire, processus qui renvoie symboliquement à la communication entre l'auteur et le lecteur en général. Certaines caractéristiques de cet acte de lecture spécifique émergent lorsque l'on confronte les deux activités lectoriales de Goldberg :

ANNOTATIONS	NOTES
<p><i>Four beginnings</i>, scribbled Goldberg in the margin of his typescript, <i>four revulsions</i>. (BG, 13)</p>	<p>Write up? wrote Goldberg. Appendix. Or note at foot of page? (BG, 30)</p>
<p><i>Character</i>, Goldberg wrote in the margin, <i>personality</i>. (BG, 14)</p>	<p>He pulled the notebook towards him and wrote: Check early drypoint, <i>Heroin for a Penny</i>, refs. Penelope. (BG, 31)</p>
<p><i>Right, more, less, relative concepts</i>, scribbled Goldberg, in the margin. (BG, 15)</p>	<p>And Goldberg, pulling the pad towards him and seizing his felt-tip pen, began to write. Dear Harsnet, you may keep your door closed and not answer when I ring the bell, you may refuse to answer my letters or return my calls when I leave a message on your answering machine, but sooner or later we are bound to meet and this time I will not let you fob me off with a smile [...]. If I am to do what you asked, he wrote, you will have to co-operate. We will have to meet and discuss some of the problems. (BG, 32)</p>
<p><i>Beginning</i>, scribbled Goldberg, aware now of the black stains of his hands left by the felt-tip pen, <i>having begun</i>. (BG, 15)</p>	
<p><i>Outlet</i>, scribbled Goldberg in the margin, <i>folly of belief in permanence</i>. (BG, 16)</p>	
<p><i>Long run</i>, scribbled Goldberg in the margin, wiping the sweat from his forehead with his sleeve, <i>no meaning</i>. (BG, 18)</p>	<p>Goldberg, pushing the hair out of his eyes with his forearm, dragged the pad towards him and wrote: Appendix on the real facts? Or let him damn himself with his own words? (BG, 43)</p>
<p><i>Shadow of what?</i> wrote Goldberg in the margin. (BG, 22)</p>	
<p>And Goldberg, staring at his friend's manuscript all those years later, typed that in and put a little question mark in the margin of his typescript. (BG, 26)</p>	<p>Bah! So Harsnet. And Goldberg in his pad: I have never said or written any of the sentiments attributed to me here, though I have heard them from the mouths and read them from the pens of others. (BG, 46)</p>
<p><i>Glass</i>, wrote Goldberg in the margin, <i>mirror of delay</i>. (BG, 52)</p>	<p>And Goldberg in his pad: N.B. his almost pathological need to denigrate critics and criticism. (BG, 51)</p>
<p>Goldberg in the margin: <i>Compendium of old themes</i>. (BG, 65)</p>	
<p>So Harsnet. And Goldberg in the margin: <i>Despair. Self-hatred</i>. (BG, 79)</p>	<p>So Harsnet. And Goldberg, in his pad: Dear Harsnet, it may surprise you to hear that after all these years I am finally at work transcribing the notes you entrusted me so many years ago [...]. (BG, 65)</p>

Ces quelques exemples des deux types d'activité de Golberg illustrent la richesse de l'acte de lecture tel qu'il est mis en scène dans le roman de Josipovici. À lui tout seul, le geste d'annotation qu'opère le personnage contient de multiples facettes. C'est d'abord l'acte de pointer du doigt les mots-clefs de l'écrit de Harsnet, activité de soulignement ou de mise en valeur. Ensuite, tandis que certaines remarques marginales relèvent d'un commentaire axiologique (« *Compendium of old themes* »), d'autres sont analytiques (« *Right, more, less, relative concepts* »). Enfin, s'y ajoutent l'interrogation et la remise en question. C'est précisément le doute qui caractérise le deuxième volet de l'activité de Goldberg – la prise de notes et l'écriture. Les notes du scribe révèlent, elles aussi, plusieurs aspects : elles interrogent le statut de certains éléments textuels, mettent en scène l'activité lectoriale de vérification encyclopédique ainsi que l'attitude face à l'intertexte et mettent en question certains aspects du texte. Elles font montre d'une approche analytique et axiologique et, enfin, elles achèvent un dialogue entre l'écrivain et le script, dialogue symboliquement significatif de la dynamique lectoriale et interprétative. Ainsi, le lecteur est celui qui souligne, annote et glose, mais également celui qui rature et défie le texte, celui qui s'en écarte afin de s'en remettre à sa propre activité d'écriture. C'est donc une véritable activité de *palimpseste*, d'écriture par-dessus une autre¹.

Par suite, les nombreuses figures du lecteur ou de l'auditeur confèrent à la fiction de Josipovici le caractère sensiblement symbolique du littéraire même. Toutefois, la dimension métatextuelle, ou les images portant sur la textualité même, ne semble pas seulement justifier l'entreprise de l'auteur, mais en situant l'activité de la réception artistique au centre des préoccupations des protagonistes, elle ancre l'art dans la sphère sociale et l'érige au rang de principal moyen de la découverte de soi.

En somme, la question de la lecture suggère qu'il y a dans la réception quelque chose de foncièrement temporel et temporellement différent de la simple

¹ Il est alors possible d'élaborer un gradient de l'activité de Harsnet, allant de simples annotations jusqu'au commentaire herméneutique. Passant de simple scribe à commentateur et auteur, Harsnet devient exégète de l'œuvre de Goldberg. Son activité apparaît dans les éléments typographiques du roman : les fragments soulignés peuvent être interprétés en lien avec les anciens *lemmata*, parties-clefs soulignées dans les commentaires. Voir, par exemple, Malcolm B. Parkes, *Scribes, Scripts and Readers: Studies in Communication, Presentation and Dissemination of Medieval Scripts*, Londres : The Hambledon Press, 1991.

lecture ou de la contemplation. Barthes a démontré que lire n'est pas rester entièrement près du texte. Josipovici en apporte l'illustration à travers les nombreux personnages qui sont mis en scène dans une situation d'oralité ou d'activité créatrice face à l'art. C'est dans ce sens que la portée vide dans le paratexte de *Goldberg: Variations* semble convier le lecteur à insuffler à l'œuvre sa propre temporalité : elle incite à l'interprétation dans le sens d'un acte musical d'exécution, elle invite à un acte de lecture en tant qu'un *faire*¹.

Nous pouvons maintenant préciser la notion de détournement. *Détournement* ne renvoie pas uniquement à l'action de s'écarter ou de dévier, mais implique également un dire indirect, un détour. C'est l'intermédialité que symbolise l'image du filtre dans *The Big Glass*. Ce symbole implique aussi bien l'acte d'écriture et de lecture (*palimpseste*) qu'une réception de l'art au sens général, liée à l'aspect temporel spécifique qu'est le retard. Si le filtre est aussi multivoque, c'est grâce à l'ambivalence du personnage, peintre et « écrivain » à la fois. En découle une contiguïté entre un art et un autre, contiguïté qui leur permet de se mirer l'un dans l'autre, et c'est justement ce en quoi consiste l'idée du détournement, comme si un art ne parvenait à pleinement dévoiler sa signification que par le biais d'un autre. Ainsi, nous avons pu observer une telle dynamique interartistique dans plusieurs écrits de Josipovici tels que *The Big Glass*, « Absence and Echo » ou *Goldberg: Variations*. L'élucidation de la spécificité de la mise en scène de la création et de la réception de divers arts nous a permis de mieux comprendre le propre du littéraire dans l'œuvre de cet auteur. À travers la question du temps, nous avons pu dégager certaines constantes du rapport de l'art au temps chez Josipovici, notamment la récurrence de la mise en scène de la tension entre l'écriture et la réalité, de l'insertion temporelle de l'œuvre et du lecteur et de l'ancrage intertextuel spécifique.

¹ C'est dans ce contexte, également, que la *transtemporalité* – qu'il s'agisse de musique ou d'autres arts – accentue la complexité de l'acte de lecture.

2.4.2 Burgess et la narration ludique

La caractéristique principale du récit burgessien repose sur le rapport ludique à la temporalité, entretenant une relation soudée avec le récit sternien. La relation d'intertextualité entre Burgess et Sterne¹ se manifeste surtout par ce que le texte ne cesse d'interroger, sa propre construction temporelle revêtant un aspect sensiblement métatextuel. On a affaire à des jeux avec le temps qui amènent au questionnement de la narration en général. Le caractère ludique vise alors à accentuer les paradoxes du temps narratif et à instaurer de nouvelles temporalités. À cet égard, la musique vient jouer un rôle essentiel dans la construction des jeux narratifs en ce qu'elle constitue le modèle de formes non-linéaires pour le récit, mais aussi parce que certains éléments de la narration rappellent les circonstances *intermédiaires* et orales de la transmission du récit.

2.4.2.1 Cadres narratifs singuliers

La prémisse fondamentale au cœur de la fiction burgessienne réside dans la construction d'une instance narrative singulière, de sorte que le récit est transmis par un narrateur particulier et ne feint pas de s'écrire par lui-même comme ce serait le cas de l'aoriste. Deux cas de figure peuvent être alors envisagés : le narrateur est soit homodiégétique et raconte sa propre histoire, soit hétérodiégétique. Dans un cas comme dans l'autre, l'intervention du narrateur se construit dans une dynamique de surprise ou de revirement inattendu, si bien que l'instance narrative participe d'un jeu narratif qui finit par accentuer le rôle du langage lui-même dans la construction du récit. Ces cadres narratifs singuliers soulignent le caractère ludique du récit burgessien.

¹ Il s'agit surtout de l'interrogation sur le temps telle qu'elle apparaît dans *Tristram Shandy*. Sterne explore les paradoxes du temps, qu'il s'agisse de l'opposition entre temps objectif et temps subjectif ou des jeux de narration qui font ressortir l'ambiguïté entre temps du texte et temps de l'histoire, et, surtout, l'impossibilité de fixer, contourner ou penser le temps : « The ideas of time and space – or how we came by those ideas – or of what stuff they were made – or whether they were born with us – or we picked them up afterwards as we went along – or whether we did it in frocks – or not till we had got into breeches – with a thousand other inquiries and disputes about Infinity, Prescience, Liberty, Necessity, and so forth, upon whose desperate and unconquerable theories so many fine heads have been turned and cracked—» Laurence Sterne, *Life and Opinions of Tristram Shandy*, Ware : Wordsworth Editions, 1996, p.130.

À ce titre, le roman *One Hand Clapping*¹, écrit à la première personne, joue avec la suspension de l'incrédulité du lecteur par l'entremise de la construction d'une narratrice prise au piège de sa naïveté. L'histoire raconte la progressive prise de conscience de la crédulité de la narratrice, Janet Shirley : son ami participe à un jeu télévisé, parvient à gagner beaucoup d'argent et décide de se suicider en tentant de l'entraîner dans la mort avec lui. En retraçant l'histoire du jeu et du complot, le roman développe une narration ludique qui n'a de cesse d'interroger la confiance et la crédulité qui prennent une valeur métatextuelle.

La technique fondamentale de cette narration rappelle immédiatement le récit sternien, par son phatisme exacerbé et ludique². Les tentatives continues de nouer un dialogue avec le lecteur impliqué visent fréquemment à légitimer les éléments de la narration, mais ce faisant, elles ne font qu'accentuer la nécessité de la suspension de l'incrédulité :

You might feel like asking now how it is that I know these questions and the answers to them as well, do I just remember them or something, but the fact is that there was a copy of all the questions given to Howard as a sort of souvenir, and I've kept this copy. (OHC, 69)

La constante volonté de mettre à l'épreuve l'incrédulité du lecteur se manifeste par l'utilisation de plusieurs techniques de construction du narrateur. D'abord, le roman joue constamment avec le souci d'exactitude, de sorte qu'il finit ainsi par saper la vraisemblance (« I must be very careful telling this part of the story, for it's not easy to tell, and my mind gets very confused still when I try to think about it » (OHC, 153)). Ensuite, la narratrice feint l'indifférence, si bien que la narration prétend se passer de l'adhésion du lecteur impliqué (« I've finished writing my story now, and that's my story, and whether you believe it or not is your business and not mine » (OHC, 215)). Cependant, la prétérition ne cesse de souligner la relation entre le narrateur et le lecteur impliqué :

¹ Anthony Burgess, *One Hand Clapping*, New York : Alfred A. Knopf, 1972.

² La saturation du phatisme peut concerner à la fois les narrateurs, les dédicataires et le lecteur impliqué. Le récit majore le rôle du destinataire par la dynamique ludique et interactive. La participation du destinataire devient geste opéré dans l'activité de lecture : « That, Madam, is the very fault I lay to your charge; and as a punishment for it, I do insist upon it, that you immediately turn back, that is as soon as you get to the next full stop, and read the whole chapter over again. » Laurence Sterne, *op.cit.*, p.41. Il est intéressant de remarquer que cet extrait, qui joue sur la reprise lectoriale, fait écho à la suggestion de Burgess de relire, à l'instar de la reprise de l'exposition symphonique, la première partie de *Napoleon Symphony*.

Well, I'm not going to make too much of an account of it, for reading about other people's enjoyment is not much fun, really, and we really did absolutely nothing on the rest of our holiday except spend money. (OHC, 151)

La narration devient ainsi un dialogue ludique où sont sans cesse rappelées les conditions requises pour adhérer à une histoire racontée, comme la suspension d'incrédulité, mais aussi les responsabilités du narrateur, comme la nécessité de mener le fil de son histoire de façon logique et vraisemblable.

Il est intéressant de constater que la musique supplée symboliquement à l'Histoire, comme si le récit héritait de traits davantage liés au jeu et à l'exécution qu'à la rigueur historiographique. En effet, si dans les romans de Burgess, deux personnages-types apparaissent à plusieurs reprises – le professeur d'histoire qui se heurte à son actualité, faisant souvent preuve d'une vision singulière de l'Histoire et le musicien en proie à l'échec – ici, un personnage secondaire incarne ces deux archétypes burgessiens à la fois. Se télescopent alors l'enseignement de l'histoire et la pratique de la musique :

Mr Thornton, who taught history, said he knew we wouldn't be interested in all those old kings and queens so he just played his guitar and sang very dull songs, so we weren't allowed to have any history. (OHC, 4)

Au regard de la simplicité de l'histoire racontée dans *One Hand Clapping*, l'intérêt du roman paraît résider dans la dimension métatextuelle que symbolise le remplacement de l'histoire par le jeu. C'est la jouissance de raconter une histoire qui semble constituer le point crucial du roman. Son caractère phatique et autoréflexif fait que l'on a affaire à un roman dont l'un des thèmes centraux est la narration même.

Parmi les cadres narratifs singuliers, ressort celui de l'école ou du séminaire. La construction de l'instance narrative révèle alors plusieurs aspects : il s'agit d'un narrateur ludique ; ce narrateur se positionne dans un rapport de supériorité par rapport à ce qui est raconté et ce qui ne constitue qu'un support didactique ou exégétique ; mais ce narrateur est aussi extrêmement discret, il n'intervient que très rarement et son identité n'est dévoilée le plus souvent qu'à la toute fin de l'histoire. Trois œuvres adoptent ce type de construction ludique du narrateur : *Nothing Like the Sun*, *Enderby* et *The End of the World News*.

Tout au long du récit, dans *Nothing Like the Sun*, le narrateur procède à des interventions métanarratives ponctuelles. Il utilise pour cela le pronom inclusif, créant une connivence avec le lecteur impliqué :

And for ourselves (this first bottle is showing its bottom), it is time we loosed our pigeon to seek the settled dry land of a career that ended in – We shall see what it ended in. He has done all in Stratford, or nearly all, and the horns wind and bells ring for him, the sails belly in the land-breeze. We have but to open a door that any key will fit. (NLS, 71)

Mais ce n'est qu'à la fin du roman que le narrateur s'adresse directement à son narrataire, ou plutôt son lecteur impliqué, procédant à une sorte de parabase : « Questions? You wish to know how ventriloquial all this is, who is really speaking? This is no impersonation, ladies and gentlemen. » (NLS, 233)). Le récit qui vient d'être raconté présente des caractéristiques notables d'oralité, et il s'avère qu'il s'agit d'un cours sur Shakespeare (« I will distribute copies of that sonnet after the lecture. » (NLS, 233)). Ce n'est qu'à la fin du roman que le paratexte initial – « Mr Burgess's farewell lecture to his *special* students » (NLS, 1) – prend pleinement sens. Le narrateur est un séminariste qui, au fil de son récit, devient de plus en plus ivre.

C'est également de ce type d'ancrage narratif ludique qu'il s'agit dans la tétralogie d'Enderby. Cette fois-ci, le narrateur semble prendre un aspect quasi-divin, un peu comme s'il s'agissait d'un *deus ex machina*. Le premier chapitre du premier roman du cycle, *Inside Mr Enderby*, ponctué par les bruits d'Enderby en train de dormir, met en scène une narration à la seconde personne. Il s'agit d'une adresse à un groupe de personnages qui paraissent être des observateurs détachés du protagoniste. Il semblerait s'agir d'un cours dispensé à un groupe d'étudiants, de sorte que tout le roman ne serait qu'une leçon de littérature adressée à un public d'étudiants :

A posteriori riposte from Mr Enderby. Do not touch, Priscilla. Mr Enderby is not a thing to be prodded; he is a great poet sleeping. Your grubby finger out of his mouth, please, Alberta. His mouth is open for no amateur dental inspection but to the end that he may breathe [...]. Yes, Janice, I am constrained to agree that Mr Enderby does not make a pretty sight when sleeping, even in total darkness. Yes, we all remark the scant hair, the toothless jaws, the ample folds of flesh rising and falling. But what has prettiness to do with greatness, eh? (IME, 13-14)

Un récit à la troisième personne commence dès le second chapitre et il ne sera interrompu par ce type de narration qu'à quelques reprises dans la tétralogie. Ce jeu avec la narration rappelle Sterne, mais aussi les interventions d'une instance supérieure chez Joyce. Les interventions qui s'inscrivent dans le récit entre

parenthèses – « leaving without waiting (a non-waiting waiter) » (IME, 113) – font écho à *Ulysses* de Joyce : « all flushed (O !), panting, sweating (O !) »¹.

Dans *The End of the World News*, la narration relève d'un double jeu temporel. D'une part, on a affaire à un narrateur-éditeur qui décide de publier le manuscrit retrouvé d'un auteur : « In pursuance of my duties as a literary executor of the author of whom this, his first published posthumous work, is herewith offered to the delectation of some readers and the undoubted bewilderment of others. » (EOWN, vii). Ainsi, s'établit un premier axe temporel, partant d'un point ultérieur pour revenir au passé. C'est précisément la position du narrateur, dévoilée seulement à la fin du roman et ancrée dans une temporalité futuriste. Un second axe temporel présuppose que les événements relatés dans le livre n'apparaissent que comme un mythe issu d'un passé très éloigné.

En effet, ce n'est que dans l'épilogue qu'il devient clair que la terre n'existe plus et que les trois récits sont racontés à un public vivant dans le cosmos, des années après la fin de la vie terrestre. Avant la fin du roman, un certain nombre d'indices pointent vers l'oralité de la narration ainsi que vers l'ancrage temporel dans le *passé du futur* :

Skywalks, boys and girls, ladies and gentlemen, were a feature of the Manhattan skyline in those days. (EOWN, 199)

And so, boys and girls, ladies and gentlemen, after a meal more frugal than usual, not in honour of the dead but as an earnest of the eternal space diet to come, an evening began that shall live for ever in our annals. (EOWN, 332)

Nous observons que des trois fils narratifs, un seul est concerné par les interventions du narrateur. S'établit alors un jeu entre divers ancrages et points de vue temporels qui font s'affronter le passé, le présent et l'avenir. La forme musicale permet aussi de souligner cette confrontation de strates temporelles et le texte se réfère fréquemment à cette problématique du temps :

The future hasn't come into being yet, and the present is a hairline thinner than the thinnest imaginable hair. There is only the past, and the glory of the past is not order, for order is an abstraction imposed by that non-existent thing called the present. The glory of the past is riot, profusion, a chaos of flowers. But there is another glory too. The past has beaten the forces of destruction: possibility became fact, and fact cannot be willed away ever, not even by God. Let us not dream of the future which does not exist and can exist only by becoming the present. Let us not dream of living in the present, since the present has no existence. Let us glory in having added more and more to the past, increased the roar of its music and the chaotic profusion of its flowers. (EOWN, 216)

¹ James Joyce, *Ulysses*, *op.cit.*, p.249.

C'est dans l'épilogue que se révèle l'origine narrative, dans un dialogue entre plusieurs personnages, dont le narrateur :

Their, our, journey. That, boys and girls, ladies and gentlemen, is the story. Valentine O'Grady stopped and looked quizzically at the twenty facing him in the classroom known as Frame. The story had, of course, taken more than a single session to tell. He had told it at length, dramatically, drawing on his fancy, the long unfinished chronicle that rested in Brodie Archives, two ancient and fantastic films that were permitted to be seen only by select members of the hierarchy. (EOWN, 387)

Le dialogue entre les personnages porte sur la question de la portée temporelle de l'histoire qui vient d'être racontée : le monde terrestre apparaît comme mythe, l'Histoire même est devenue mythe et le récit racontée devient étologie et mythe (« It's all so – remote, different from what's real. I mean, it's a myth world, full of – what do you call them, buildings, clouds, trees, those things with four legs and things with four wheels. It's not our world. How can they be our people? » (EOWN, 387)).

2.4.2.2 La mise en abyme et l'interpolation

La mise en abyme et l'interpolation participent également à la construction de la narration ludique, en soulignant l'intermédialité et l'interactivité du récit par la specularité.

Le roman *The Pianoplayers* met en place une narration fondée sur le récit fait à un personnage-relais qui est chargé de le transmettre sous forme écrite. Une dame âgée raconte l'histoire de sa vie à un homme qui est chargé de tout enregistrer sur un magnétophone pour ensuite le retranscrire sous la forme d'un livre. Le récit est donc pourvu d'un adjuvant au niveau narratif. Le narrataire est aussi en partie le narrateur, dans la mesure où il participe à la scription de l'histoire. Le roman instaure un régime ludique de narration où ce sont l'oralité et l'interactivité de la transmission qui sont privilégiées.

La narratrice se réfère constamment au narrataire, rappelant les conditions du récit en train de se faire : « Rolf is still taking all this down and then writing it up but now he says I ought to tell my Young Readers, which includes him, a bit more about life in the days of my youth. » (PP, 69). La narration oscille ainsi entre l'inclusion du narrateur adjuvant et son statut en tant que récepteur du récit.

Mais Burgess explore les circonstances performatives du récit dans plusieurs romans, sous la forme d'un personnage qui devient conteur et narrateur

punctuel vis-à-vis d'autres personnages. La mise en abyme permet de rappeler les conditions qui entourent la tradition du récit oral, si bien que la temporalité du conte semble obéir à un déroulement particulier où dominant la voix, le rythme et le chant, et où le destinataire du récit joue un rôle important. Ce recours aux circonstances du conte rappelle le récit sternenien où les personnages assument souvent le rôle de conteur ou de narrateur.

De cette façon, *Honey For the Bears* met en scène le conte dans le cadre d'une double contrainte : d'une part, on a affaire à un conte dans l'espace clos d'une cellule de prison, qui rappelle le confinement d'un *Décameron* ou des *Mille et une nuits* ; d'autre part, le personnage, comme Shéhérazade, est forcé de raconter une histoire à ses co-prisonniers qui sont russes.

La technique de la mise en abyme est fondée sur la nature essentiellement participative et phatique du conte. Elle renvoie donc aux nombreux jeux narratifs que comportent les romans de Burgess. Ici, la méthode du conte met en scène une narration caractérisée par une énonciation multiple et *intermédiaire*. L'énonciation est multiple car les narrateurs du conte participent activement au récit. Ils prennent part au conte, assumant la fonction phatique de façon presque littérale : la communication doit être soutenue car le conteur fatigué risque de s'endormir. Le rôle du destinataire de la communication, le récit en l'occurrence, est donc privilégié. Nombreux sont alors les éléments qui mettent en branle ou soutiennent l'acte de conter : « We will not let you sleep till you tell an English story » (HFB, 177) ; « “You're speaking English,” said the elder. “Let's have the rest of the story.” » (HFB, 179) ; « “What was her name? Wake up!” They shook him. » (HFB, 180). La fonction phatique est également liée au bilinguisme du conte : le narrateur ne maîtrise pas entièrement le médium dans lequel il produit son récit, de sorte que les destinataires doivent l'aider (« “so each, each, each –” “Was afraid?” “– was afraid of the other” » (HFB, 178) ; « “and also what his – his –” “Pradyed?” “Yes, his great-grandfather” » (HFB, 179)). Ainsi, l'énonciation est double, parce qu'elle est proférée par le destinataire et les destinataires à la fois, mais aussi parce qu'elle mène à une narration bilingue, si bien que les mots russes, contrairement au *Nadsat* dans *A Clockwork Orange*, sont immédiatement traduits : « “Nye dyengi,” said Paul, [...], No money » (HFB, 175) ; « “I zavtra? [...] And tomorrow?” » (HFB, 176). L'énonciation est aussi plurielle car elle présuppose

que le conte soit accompagné d'autres média, qu'il s'agisse de la musique, de l'image ou encore du geste. La corporéité, l'intermédialité et l'oralité sont ainsi mises au premier plan comme éléments fondamentaux de la littérarité. L'échange entre les prisonniers et le protagoniste débute, en effet, par un échange musical :

But the brothers became song-minded and treated Paul to a counting-ditty of a hundred verses and cumulative knee-slapping. Then Paul was asked to sing something of his own country. He chose "Land of Hope and Glory" and wondered, lalating parts of it (for he remembered few of the words). (HFB, 176)

Pendant le récit, l'un des prisonniers fredonne (« he heard the old man, supine on the lower bunk behind him, singing his sad song » (HFB, 178)). Par ailleurs, lorsqu'il improvise le conte, le protagoniste a recours tantôt à l'image (« And then, in images, the tale started to come quite unbidden » (HFB, 178) ; « He could see the tale quite clearly, a colour cartoon in jerky animation » (HFB, 178)), tantôt à la musique (« and felt at the same time a kind of electronic music screaming and thumping in rapid crescendo in his skull » (HFB, 180)). Il s'agit aussi d'une communication où d'autres paramètres entrent en ligne de compte. Le geste, par exemple, constitue un facteur de communication important lorsque la langue fait défaut : « too weary to work out the Russian, gave a brief mime of a punch-up » (HFB, 176).

La mise en abyme apporte ainsi une structure énonciative multiple où le bilinguisme, l'intermédialité et la pluralité de signes confèrent au récit une dimension ludique et interactive. Les conditions de l'oralité sont également abordées ailleurs. Dans *The Enemy in the Blanket*¹, c'est encore une fois dans le cadre d'une contrainte et d'un échange transculturel qu'apparaît l'oralité :

The local Malays were a problem. They squatted on Crabbe's veranda every night, waiting for tales of distant lands and Western marvels. Crabbe had now established the routine of reading them love pantuns – mysterious four-line poems he had found in a Malay anthology – and discovered that a few verses went a long way, producing ecstatic cries, grunts of deep approval, profound nods and writhings of bodies. Here at least was a healthy literary tradition. (EIB, 249-250)

Ainsi, se trouvent mises en scène les conditions de l'oralité du littéraire qui accentuent la musicalité et la voix. Les jeux de mise en abyme font aussi écho à la narration sternienne.

¹ Anthony Burgess, *The Enemy in the Blanket*, in *The Malayan Trilogy*, *op.cit.*, p.185-373.

2.4.2.3 La parabase, la parenthèse, la digression : L'intervention du narrateur

L'interactivité du récit oral constitue un miroir pour la narration globale qui, elle aussi, privilégie la communication entre le narrateur et le narrataire, mais également entre le narrateur et le lecteur impliqué. Cet aspect se manifeste le plus clairement dans les divers types d'intervention du narrateur que l'on peut regrouper sous l'appellation de *parabase*, c'est-à-dire la partie de la comédie grecque où le coryphée s'adressait au public pour faire connaître les intentions de l'auteur. On peut étendre cette définition à tout type d'intervention narrative qui constitue une digression, le plus souvent métatextuelle, en ce qu'elle interrompt le texte pour se tourner vers le lecteur ou le narrataire et pour gloser sur le texte même. Ce sont donc les fonctions conative, phatique et métalinguistique que le texte active lors des nombreuses digressions.

Deux types de digressions narratives sont utilisés. On a affaire à l'intervention d'une instance narrative qui s'adresse soit au narrataire soit au personnage. Dans *Devil of a State*, par exemple, émerge une voix étrange et archaïque qui intervient dans le récit :

Ah, Francis Burroughs Lydgate, why dost thou seek not temporary oblivion merely but a sempiternal quietus? [...] What more dost thou want? Thou hast work, a wage, a board and a bed. [...] Thou hast a dusky doxy who hath borne thee two children and, at this very instant of thy yielding up thy senses to the embrace of sleep, calleth on thy name in the sweet agony of bearing one child more, though, true, it is not thine. (DOS, 67)

Il semblerait qu'il ne s'agisse ni de la voix du narrateur, ni même de celle de l'auteur impliqué, mais plutôt d'une construction extérieure, supérieure et détachée de la narration, comme celle qui apparaît dans *Enderby*. Comme dans la tétralogie burgessienne, cette voix narrative possède une dimension spectrale comme s'il s'agissait d'une voix du passé que souligne l'archaïsation. Dans le roman, ce narrateur revient de temps à autre pour s'adresser au personnage, contribuant aussi à la cyclicité du roman. Comme dans *Enderby*, cette intervention reste cependant ponctuelle, mais grâce à son caractère ambigu, elle subvertit l'univocité du texte.

La voix du narrateur constitue aussi un moyen de subversion dans les deux romans historiques *Man of Nazareth*¹ et *The Kingdom of the Wicked*². Dans les

¹ Anthony Burgess, *Man of Nazareth*, New York : McGraw-Hill Book Company, 1979.

² Anthony Burgess, *The Kingdom of the Wicked*, New York : Arbor House, 1985.

deux cas, la parabase est un outil fondamental de communication entre les instances narratives, mais la technique demeure très ponctuelle.

Man of Nazareth se présente comme un roman historique reprenant les Évangiles. En tant que réécriture du *Nouveau Testament*, le roman semble extrêmement fidèle au récit biblique. Il n'y apparaît pas de transformations notables, pas de subversion apparente, si bien que l'on peut se demander quel objectif autre que celui de la translittération préside à ce roman de Burgess.

Or, un degré de subversion paraît provenir du phatisme du récit. La narration est fortement ancrée dans le contexte d'un récit oral, de sorte que la voix et la musique sont inextricablement liées à l'activité de conter une histoire. De ce point de vue, le roman fait écho à d'autres écrits de Burgess, où les circonstances du conte sont mises en exergue comme première condition de tout récit. Mais, il s'agit ici d'un récit qui fait autorité et le rapprochement avec le conte lui confère une toute autre dimension. Le narrateur se présente à la fois comme auteur et conteur d'histoires (« I write stories and recite them » (MON, 3)). Il dit posséder plusieurs noms grecs (*psilos*, grand, *leptos*, mince, *makarios*, fortuné). Il s'apprête à raconter la vie de Jésus, en s'inspirant des Évangiles, et n'interviendra que ponctuellement en tant que barde :

As I call myself a teller of stories, I perceive that I must now cease generalities and conjure up bodies that move and voices that speak, so I will permit myself the liberty of, as it were, exercising my fingers on the harp in a brief scene before striking the chords of one more substantial and important. (MON, 7)

Comme dans *One Hand Clapping*, Burgess joue de la fiabilité du narrateur et de la potentielle crédulité du lecteur. Le rôle principal du narrateur est, en effet, de rationaliser l'histoire qu'il raconte, comme pour valider sa plausibilité :

I think it must be made clear at this point that, despite the legends put about after his death, this child was not a giant. We have all heard the stories of the severed head preserved in a huge wine-jar, how this head was the size of a bull's and so on, and of the heaviness (this tale was put about by a Gaul) that required two of three men to lift it, but none can say where the head is. (MON, 32)

Les interventions du narrateur présentent ainsi de façon ludique les devoirs d'un conteur vis-à-vis de son histoire et de son public :

As I say, I find the exposition of such matters very embarrassing to myself and do not doubt that they are also distasteful to the reader, but, as I have said before, it is the duty of the story-teller to confront the unpleasant squarely and without flinching in the interests of presenting life as it truly is. (MON, 116)

La subversion du récit biblique réside précisément dans le traitement de l'histoire, reprise et remise en question. Le réalisme et la fiabilité prétendus exercent précisément l'effet contraire : puisqu'elle s'inscrit dans la dynamique d'activité ludique d'un narrateur-barde, la volonté de justifier le récit fait partie du contrat de lecture de la fiction.

Le caractère musical sous-jacent de la narration, impliqué par l'intermédialité des circonstances du récit, prend une forme concrète dans la parabole chantée. (« Philip felt for the right pitch and at length began to sing » (MON, 196)). Le roman fait s'opposer le récit biblique à l'histoire racontée dans le contexte de l'oralité, de façon à ce que le mythe, l'Histoire et les histoires se confrontent. Les tentatives du narrateur de faire le départ entre légende et vérité ne font que souligner l'idée de la convention de fictionalité, étrangère aux Évangiles. Et même, avec la fin du récit, l'histoire risque de se confondre avec mythe ou légende :

And so I end my narrative. The events I have described, and the characters I have tried to delineate, already belong to a past that is in danger of fading into myth, so that Jesus may grow another cubit and become a true giant, and become a true giant, and Judas Iscariot may dwindle into a man who needed thirty pieces of silver. (MON, 354)

Si le roman télescope l'écriture sacrée et l'oralité, il rend ambigu son propre statut en tant que réécriture (« This story of mine does makes no claim to be sacred text, but it does not abase itself either to the level of a pure diversion. Though I am no Christian. » (MON, 354)). Le récit sternien est encore une fois sous-jacent à l'écriture romanesque, puisqu'il caractérise le fait de raconter comme un acte foncièrement ludique. Ce qui est retenu de l'histoire de Jésus, c'est le jeu de l'amour :

He propounded an impossibility – the love of our enemies – but the impossibility must seem less so when it is seen in those what I must call ludic terms which have been applied to the creation of the world and its maintenance. The duty is also a game – fiendishly hard to play but still playable. (MON, 355)

La nature ludique de l'histoire trouve son reflet dans l'activité ludique de raconter une histoire. Le jeu renvoie ici autant au conte qu'à la musique et qu'au récit biblique. Le roman se termine par une ultime apologie du jeu. Le caractère historique du roman se voit opposé à la littérarité même : « I take my leave of you, bidding the captious not to be too hard on the literary shortcomings of one who has pretended to little but the zest of telling a plain story » (MON, 357).

La continuation de *Man of Nazareth, The Kingdom of the Wicked*, est un roman historique, contant la vie des évangélistes et les temps initiaux du christianisme dans le contexte de l'empire romain. Malgré cette dimension historique, le narrateur reste à mi-chemin entre le barde et le narrateur de type sternien. Dès le début du roman, se noue un dialogue entre le narrateur et le lecteur impliqué :

My damnation is, of course, greater than yours, since I am the initiator and you are merely the receptor of evil recordings. Moreover, you may throw this book into the fire if your disgust becomes too great; I am committed to writing it. Take another cup of wine and accept that we human beings are a bad lot. (KOW, 7)

Bien que les interventions du narrateur, comme dans *Man of Nazareth*, ne soient que ponctuelles, elles relèvent d'une approche ludique de l'activité de conter une histoire. Le *lusus amoris* est également présent dans ce roman : aimer l'ennemi est un jeu comme l'est la narration historique. Le narrateur va jusqu'à considérer son récit comme une chronique. Mais c'est une chronique qui est, dès le début, soumise à la contrainte d'une double temporalité : d'un côté il y a les Juifs, de l'autre les Romains et le roman privilégie la technique contrapuntique qui alterne les différents fils du récit. Il utilise pour cela la typographie, en séparant les séquences par des blancs, ou encore la technique du raccord par proximité sémantique¹ :

But they had to sleep on their bellies, and they did not sleep much, for more than one night. (KOW, 60)

The Emperor Tiberius had slept this night on his back, and he woke before dawn with his mouth open and his throat dry with snoring. (KOW, 60)

Le roman-chronique explore ainsi la simultanéité, en faisant se côtoyer plusieurs histoires au sein du récit. La simultanéité contrapuntique et l'alternance heurtent la temporalité de la chronique, soulevant le problème du télescopage entre réécriture historique et réécriture intersémiotique, problème qui laisse envisager la fiction comme lieu de rencontre entre Histoire et Esthétique.

Les interventions narratives subvertissent le temps de la chronique aussi, car l'écrivain-chroniqueur intervient pour informer le lecteur des afflictions corporelles qu'il subit :

It is without doubt unseemly for an author to impose on his readers reports of his bodily condition, since the writer's hand is to be considered a mere abstract engine, along with

¹ Voir chapitre III.

the complexities of nerve, muscle, blood and digestion that have some part in the driving of that hand. The writer's words alone count, though even they may be begrudged as a barrier (though, in grumbling concession, a necessary one) between the reader and what he is reading about. (KOW, 91)

À mesure que le récit avance, le chroniqueur semble se perdre dans la multitude de ses histoires et broie du noir, ayant même perdu l'image de son lecteur potentiel :

To my shame I observe that it is just one year since I began this unhandy chronicle, and the new May is no better than the old [...]. Also I suffer from failure to recall with the right precision the details of my multiple story, which is founded on what I have heard at one time and another and can hardly at all be checked through reference to documents of proven authenticity. And then I wonder about the utility of what I am doing, since I tell of a dead time and a dead faith and have no inner image of a possible readership. But, with a kind of hopelessness, I proceed. (KOW, 161)

La temporalité qui est en jeu est bien celle d'un temps à orientation multiple. Le narrateur, comme chez Sterne¹, attire l'attention sur la temporalité elle-même, qui est impliquée dans le fait de raconter une histoire. Le roman historique comporte un paradoxe essentiel – le temps d'un fait advenu va en quelque sorte re-advenir par le fait de le raconter :

Time. Time. We have been living, with Paul, in Claudian time. Now we shift to Neronian time. Time is not, as some say, a universal waterclock but a submissive consort of place. But the chronicler, servant of Chronos, has to forget that place is the reality and time a phantom hovering over it like the smoke from a stewpan. Whipped by his master, he goes back in time, which is absurd. Which is now to happen has already happened. (KOW, 249)

Le temps historique semble exclure le temps de l'histoire, et le narrateur joue de cette ambiguïté.

Il y a quelque chose de profondément musical dans ces jeux avec le temps, et c'est certainement la non-dissociation entre le temps de ce qui advient et le temps de ce qui est raconté qui est la source de la *musicalité*. Il y a aussi quelque chose d'essentiellement sternien dans ce roman, qui se prétend chronique². Bien sûr, les nombreux jeux avec le temps y sont pour quelque

¹ Il s'agit surtout des interrogations sterniennes portant sur l'agonistique entre récit et histoire, questionnant le temps, la chronologie, la téléologie et la linéarité : « Could a historiographer drive on his history, as a muleteer drives on his mule, – straight forward; – for instance, from Rome all the way to Loretto, without ever once turning his head aside, either to the right hand or to the left, – he might venture to foretell you to an hour when he should get to his journey's end; – but the thing is, morally speaking, impossible: For, if he is a man of the least spirit, he will have fifty deviations from a straight line to make with this or that party as he goes along, which he can no ways avoid. » Laurence Sterne, *op.cit.*, p.27.

² Le récit sternien recourt à l'image musicale afin de démontrer les paradoxes temporels du *raconter*. La transitionnalité qui déjoue la téléologie s'apparente aux moments de dissonance : « Attitudes are nothing, madam – 'tis the transition from one attitude to another – like the preparation and resolution of the discord into harmony, which is all in all. » Laurence Sterne, *op.cit.*, p.191. Le

chose. D'autres allusions – histoire de nez¹ – semblent justifier ce rapprochement :

If I have neglected for many pages the minor personages of this chronicle, it is because they have done little worthy of your attention. Who can compare a mother's wiping of her child's nose with the spreading of the word? If you reply that the word will not last but noses will always drip you are doubtless speaking a profound truth, but chronicles are not compiled that the obvious may be eternized. (KOW, 251)

Dans la dernière partie du roman, l'intervention du narrateur devient symbole pour le récit même :

This is the last time you will have to hear of my bodily infirmities, which have been somewhat soothed by the continuing good weather of the month named for Gaius Julius, no mean Caesar. But I cannot deny, nor do my physicians attempt to, that I have little time left. A crab crawls in my belly and its claws nip more perniciously every day. Of the condition of my bowels I dare hardly speak. I see now, however, that there has been more relevance in imposing my pains on you than I formerly thought. The decay of one small body is a metaphor of the organic corruption of the Roman Empire. (KOW, 337)

Une structure musicale sous-jacente, l'intertextualité sous forme d'hommage à Sterne, mais aussi à d'autres auteurs comme Joyce, le jeu qui est au centre de la foi et au centre de la fiction, car *ludus amoris* dont Dieu même tire les cordes (il devient littéralement *gamester*) est aussi un jeu avec le temps : tous ces éléments participent au régime ludique de l'écrit historique chez Burgess. La musique participe au grand jeu fictionnel du temps comme modèle structurel et comme partie intégrante de l'acte de conter lui-même qui présuppose la présence d'une voix, de l'oralité, de la profération sonore avant tout. C'est le potentiel du récit oral qui mène au régime temporel ludique : il est au centre du paradoxe absurde dénoncé par le narrateur, consistant en ce que le dire soit toujours en retard par rapport à l'advenir, là où en musique les deux ne peuvent que se confondre en une seule instance ou instant temporel.

En commentant les anachronismes dans le roman, Burgess se heurte avant tout au problème de l'anachronisme linguistique. La question fondamentale

caractère musical des phénomènes temporels tels que la digression a été démontré par William Freedman dans *Laurence Sterne and the Origins of the Musical Novel* (Athens : The University of Georgia Press, 1978). En constatant que la *ludicité* du récit est intrinsèquement liée à la pensée du temps en rapport avec certains facteurs musicaux (simultanéité, contrepoint, développement digressif), nous suivons Freedman. Nous pensons que l'approche ludique du temps fait non seulement partie intégrante de l'intermédialité en général, mais qu'elle constitue aussi un versant important de la pensée du temps dans les œuvres des trois auteurs étudiés. Il nous semble primordial, également, de remarquer que le jeu concerne aussi l'aire du langage, d'où la musicalité. On peut concevoir cette dernière au filtre de la *ludicité*, et il paraît intéressant de noter que les trois auteurs ont tous écrit des livres pour les enfants, écriture où domine la perspective d'une lecture conçue comme jeu avec le langage.

¹ On se souviendra du nez écrasé de Tristram et du chapitre sur le nez chez Sterne.

est celle de savoir comment écrire un roman historique en langue moderne. Une seule solution semble s'imposer, l'apologie de l'anachronisme linguistique, qui ouvre une voie à l'anachronisme factuel :

This discouragement about language became an encouragement to make willed historical errors: there disguised references to Oscar Wilde and Freud and, grossest of all, Luke the physician has read Juvenal, who is yet to be born. But if Shakespeare could make Ulysses quote Aristotle and have clocks striking in ancient Rome, a modern writer on historical themes need not be too pedantic about exactitude. Human nature does not change, and human nature is what fiction is about. (YHYT, 295)

Dans *Earthly Powers*, l'approche ludique de la temporalité romanesque opère de la même façon. Le premier chapitre présente le narrateur âgé (« the afternoon of my eighty-first birthday » (EP, 7). Les chapitres suivants tracent une boucle temporelle, procédant à une série d'analepses. Puis, la fin du onzième chapitre rappelle l'ancrage temporel initial (« My eighty-second year lay all before me » (EP, 46)) et revient au récit par *flashbacks*. Malgré la datation souvent très précise, la temporalité reste ambiguë, hésitant entre le présent du narrateur et son passé et le futur du passé. L'oscillation fait alors partie intégrante du jeu narratif :

But I must not anticipate. I must be like God, giving them the illusion of free will, allowing their future in the spring of 1924 to be as velvety blank as the fine bond which the author, all too soon, will commence to defile his pen. (EP, 186)

Le narrateur instaure un régime ludique de la narration, en recourant à des artifices où l'on reconnaît l'influence sternienne : « I am temporarily sick of my own voice. I will now hand over to Howard Tucker, author of one of the first books about Carlo. I have this permission to reproduce the following chapter. » (EP, 408).

La dimension métatextuelle du roman est importante. Dans le déroulement de son récit, le narrateur développe une réflexion sur la fiction elle-même. L'hybridité entre le réel et la fiction devient ainsi l'enjeu principal du roman : « What, of course, I was trying to prove was the limitlessness of the creative artist's province, his capacity for imagining feelings and situations totally beyond his personal encompassment. » (EP, 52).

À cet égard, l'historique se mêle au fictionnel. La référence précise aux œuvres ou aux personnes côtoie la fiction, si bien que l'hybridité est mentionnée par un des personnages comme un risque (« Fiction, pronounced the sergeant, is written from the imagination, it is invention, it requires no meddling with the

dangerous exterior world.» (EP, 132)). La fiction devient invention, voire mensonge, qui demande une compétence certaine de la part du narrateur :

The percipient reader will have observed the hand of Toomey in the above. The stress of invention is less arduous than the strain of word for word copying. I may be a bad writer, but I am better than Howard Tucker when it comes to fabricating or lying. (EP, 424)

L'anachronie devient symbole de la fictionnalité et la figure de l'écrivain Strehler illustre le régime ludique de l'ancrage temporel et constitue un miroir pour le roman même :

The narrator is a member of the family, Fritz, a survivor of the Great War (Strehler wrote all seven volumes in Hainburg an der Donau between 1915 and 1920). [...] His memory is faulty; he has no sense of history and allows the epochs to melt into the one imperial day he calls the Vatertag [...]. We meet Mozart and Rilke at the performance of a new Strauss waltz (Johann, Josef or Richard? One is unsure. The orchestra is certainly Richardian) at the Congress of Vienna. Mozart faints with the stress of the harmonics of the brass. Sigmund Freud fights on horse-back, cigar in not yet cancerous mouth, at the battle of Pysdorf. [...] The great life-enhancer reconciled me to the world again. (EP, 263)

Ainsi le propre de la fiction pour le personnage consiste en ce que la vie soit saturée ou embellie (« life-enhancer »).

La véridicité de l'histoire racontée est également soulignée dans la mise en scène de l'acte de conter. Ici, le récit est transmis sur la route, le narrateur et le narrataire se trouvant dans une voiture :

So from Birdum to Daly Waters I told him the story of Beowulf and Grendel, which he pronounced kid's stuff. From Daly to Newcastle Waters he got *The Miller's Tale* and from Elliot to Powell Creek the putting the devil in hell story from the *Decameron*. From Powell Creek to Tennant Creek I told him *The Pardoner's Tale*. This impressed him. "Serves the bastards right," he delivered, and he asked for the tale again. All this was doing me good. From Tennant Creek to the Devil's Marbles just before Wauchope I gave him the plot of *Doctor Faustus*, and he said it shows no bugger ought to be bugging about with what goes against Nature. From Wauchope to Barrow Creek I summarized *Hamlet*, and he said it was a bit too farfetched. From Barrow Creek to Tea Tree Well Store it was *Paradise Lost*, but he was suspicious about my alleged authorship, saying that his old dad had told him something similar when he was a saucepan lid. From Tea Tree Well Store to Aileron I gave him *Robinson Crusoe*, but then he stopped the truck in the fierce heat to give me fair warning. He'd read that story in the papers somewhere, he said, and there's been an abo on walkabout in Arnhem Land that some bloke had called Man Friday [...]. (EP, 260)

Le cadre même du récit est le premier élément du régime ludique de l'acte de raconter. Indirectement, le passage aborde la question de la réécriture et de la réappropriation d'un récit : les œuvres individuelles acquièrent le statut mythique du conte partagé par une collectivité, si bien que la découverte d'autoriat signe la trahison de la part du conteur. L'ancrage du récit dans l'espace géographique mobile semble souligner le glissement temporel que le conteur opère. Il y a d'abord la temporalité des histoires que conte le narrateur, temporalité qui

correspond à la chronologie de l'histoire littéraire : elle s'étend du X^e siècle avec *Beowulf* jusqu'à la fin du XIX^e siècle avec *The Turn of the Screw* de James, en passant par le XIV^e siècle des *Canterbury Tales* de Chaucer et du *Décameron* de Boccaccio, par la première moitié du XVII^e siècle avec les tragédies de Marlowe et de Shakespeare et la seconde moitié du XVII^e siècle avec Milton, ainsi que par le XVIII^e siècle du *Robinson Crusoe*. Une seconde dynamique temporelle se superpose à celle-ci : plus les récits sont anciens, moins ils paraissent attribuables à leurs propres auteurs et plus ils deviennent création par réappropriation du narrateur.

Ce passage, sensiblement métatextuel, soulève la question de la relation du récit à son public. Le narrataire intervient dans la pensée du conte, si bien qu'il rappelle que l'histoire doit posséder une structure qui présuppose une grande compétence auctoriale : « a story was like a table, a matter of good carpentry » (EP, 261).

Ce métatexte ne va pas sans rappeler la pensée de la structure chez Burgess. En abordant la question du titre (Burgess a hésité entre plusieurs possibilités : *Earthly Powers*, *The Instruments of Darkness*, *The Prince of the Powers of the Air*) ; il conclut que, comme on fait en musique, il aurait préféré se contenter d'un chiffre : « I would be satisfied with something like *Novel Number Twenty*, on the analogy of symphonies » (EP, 355). De la même façon, l'écrivain aborde la question de la forme :

In the great days of the novel, meaning of serialisation, length, sometimes inordinate, was imposed by publishing procedure. Dickens's novels show a technique of accumulation, essentially picaresque: structure is not important. Write a long novel today – one, say, of 650 printed pages – and you have to erect a scaffolding in advance of setting down the first word. The structure can be arithmological in the medieval manner, meaning that the number of its parts has a symbolic significance. The number of chapters I proposed matched the number of years of the man telling the story. He celebrates his eighty-first birthday in the first chapter: let then the total of chapters be eighty-one. 81 is 3x3x3x3. (YHYT, 356)

La volonté de trouver une substruction pour le roman rappelle la forme poétique et la forme musicale. La question de la division symphonique à laquelle Burgess a souvent recours trouve son écho dans l'arithmologie de *Earthly Powers*. La forme semble aussi faire partie intégrante de la fictionnalité. À chaque instant de la lecture, la fiction semble viser à rappeler au lecteur la fictionnalité, en entravant

toute suspension d'incrédulité. Le narrateur refuse toute foi accordée à la fiction et va jusqu'à récuser toute possibilité de crédulité de la part du lecteur :

This would not do at all. I got up and walked round my study. For the first time I was being made to realize how tenuous my art, such as it was, was. This was the impact of the age, in which the suspension of disbelief was slowly being abandoned. [...] I heard Ralph repeating and repeating an elegant rococo right-hand run on his harpsichord, and I shuddered. I went back to my novel, crumpled the sheet I had started, and forced the characters back into total servitude to my will. Slaves, sort of, with only the illusion of freedom. Like all of us. The novel form was no sham. (EP, 486)

Ainsi la forme romanesque n'est pas feinte, car il n'y rien à feindre : le rejet de la suspension d'incrédulité suppose que l'on ne prétende pas à feindre quoi que ce soit, mais que l'on sature la notion de fictionnalité pour chaque instant de la lecture. La servitude reflète l'omnipissance de l'auteur et la confrontation du musical au littéraire semble exacerber l'intention d'aboutir, dans l'écriture, à une telle maîtrise qui n'est jamais une vérité ou une réalité, qui n'est même pas une feinte de vérité ou de réalité, mais toujours simplement elle-même. Ce fragment de métatexte rappelle les propos de Burgess sur la fictionnalité dans *Earthly Powers* :

The way of voluntary rejection is signalled on practically every page. The book is a contrived text, not a record of facts, real and invented, that call for belief or a suspension of disbelief. Most novels assume a covenant with the reader, saying in effect: this is all fabrication, but pretend that it is not; expect consistency of motive and action, as in real life; forget that it is no more than tricky. There is as much Borges as Burgess in *Earthly Powers*, which is what Burgess acquiesces grudgingly in its being called. In other words, no covenant. (YHYT, 357)

Ainsi s'établit une synergie essentielle entre l'idée de fictionnalité, le concept de formalisme et la dynamique musico-littéraire de la temporalité. Le régime ludique de la narration et la construction de la fictionnalité rappellent l'entreprise de Sterne.

Dans *Tremor of Intent*, l'idée de la jouissance verbale se double du plaisir de la narration. À cet égard, le récit burgessien rappelle encore le roman sternien, en ce qu'il instaure un régime ludique de narration. Le jeu dénude alors les rouages de la narration et établit une complicité avec le potentiel lecteur impliqué.

La première partie du roman est écrite à la première personne et contraste avec le reste du récit qui est à la troisième personne. Ce premier volet diffère des autres en ce qu'il établit une forte connivence avec le narrataire, de sorte que l'on devine rapidement qu'il s'agit d'une lettre : l'interrogation (« But what about poor Roper ? » (TOI, 3)) et les *question tags* (« has he not » (TOI, 4)) déclenchent la

fonction phatique ; çà et là apparaît une mention du narrataire (« If you, sir, were really reading this, you would frown an instant » (TOI, 7)). L'adresse au narrataire introduit un doute quant au statut du texte (« What I'm trying to say, sir (or would be trying to say if I were saying it) » (TOI, 55)), d'autant que le caractère épistolaire est confirmé et rejeté à la fois (« As I've already told you in a *real* letter – dispatched, received, ruminated, replied to – I am retiring precisely because I'm sick and tired of having to play means tricks » (TOI, 55)). La première partie du roman est donc une lettre tout en ne l'étant pas vraiment (« You won't receive this letter, for this letter has to be written. » (TOI, 56)). Elle est d'abord récit qui implique une analepse étendue, préparant la suite du roman, un récit à la première personne qui semble appartenir davantage au genre de la confession. Le régime ludique de la narration caractérise la plupart des romans de Burgess et apparaît de façon manifeste ici, contribuant à l'aspect comique et parodique du roman d'espionnage.

Après la technique pseudo-épistolaire, vient un récit à la troisième personne, puis, comme une pièce à conviction digne d'un roman d'espionnage, apparaît un chapitre tiré des mémoires d'un personnage, Roper. Encore une fois, les mémoires n'ont rien d'une pièce à conviction, mais sont plutôt de nouveau une confession.

Le statut de ce texte, qui vient s'insérer au sein d'un autre texte, est, dès le début, déterminé par la présence d'un lecteur impliqué. Il semblerait que le véritable récit ne cède la place aux mémoires de Roper que très involontairement. Un astérisque apparaît dès le titre, continuant le récit de Hillier :

From Roper's Memoirs * [...]

* Clara and Alan calmer now but sent to bed with a couple of sleeping tablets each. The Polyolbion throbbing away from Yarylyuk towards Istanbul. I have sent a radio message to the address given by T, namely Cumhuriyet Caddesi 15. Another steward answered my ring, saying Wriste unaccountably not reported back to ship. (TOI, 196)

Le récit à la troisième personne cède donc la place aux mémoires de Roper, mais il ouvre aussi sur l'intervention de Hillier, agissant maintenant en lecteur dont l'histoire s'immisce et empiète sur les mémoires. L'aspect métalectique est évident ici. Hillier intervient alors dans les mémoires de Roper en tant que lecteur, et ses interventions relèvent à la fois d'une critique et d'une implication affective de la part du lecteur impliqué (« Oh no, Roper. You never even did that at

school. » (TOI, 197)). S'établit ainsi un va-et-vient entre deux instances et deux temporalités, rappelant la technique contrapuntique que Burgess utilise dans la plupart de ses romans. Le dialogue qui se noue entre l'écrit et le lecteur impliqué ressemble aussi à la situation d'énonciation du roman *The Big Glass* de Josipovici. Les notes infrapaginales qui référencent les mémoires de Roper se métamorphosent, passant de simple commentaire à réaction affective. Elles deviennent ensuite récit à leur tour, dans la mesure où elles s'écartent du texte et commentent ce qui est censé se passer au moment de la lecture :

* Watch it, watch it.

† Anda gain.

‡ Do try.

* ?

† Knocknoise, distant.

‡ Wherewhatwhowhy?

§ Oh, please, please, please. He's dead, I tell you. It's all over. Alan won't wake up.

**Eh? Clara in dressing-gown, weeping. She came in to tell me, triumphant almost. He's dead. Oh, what do we do now?

"What do we do now?" repeated Hillier, awake again but dog-tired. (TOI, 214-216)

Les notes infrapaginales construisent ainsi un contrepoint entre deux instances, impliquant un degré de simultanéité et de métalepse. Les niveaux hiérarchiques entre les instances sont en effet partiellement brisés, d'autant que les notes ne sont pas que des commentaires du texte et tranchent elles-mêmes du récit. La répétition de la dernière note dans le dialogue du chapitre suivant confirme le brouillage entre les commentaires (initialement, les notes infrapaginales ne sont pas tant des annotations fictives que des réactions de lecture rapportées en discours indirect libre), les mémoires et le récit. L'effet que produit ce brouillage constitue un trait parodique supplémentaire dans le roman et révèle un nouvel élément du régime ludique de la narration chez Burgess.

La dynamique ludique du récit burgessien tient de l'oralité, de l'intermédialité et de la musicalité. La temporalité romanesque est dénudée par la subversion qu'opère la confrontation de l'historiographie et de la fiction, mais aussi par la métatextualité. Fondé fréquemment sur l'hystérologie, l'aspect ludique de la temporalité déjoue la linéarité, la successivité et la téléologie. La digression, le phatisme et la prétérition jouent avec les destinataires du message littéraire. Le récit recèle des aspects foncièrement ludiques et interactifs que véhicule fréquemment l'intermédialité, et plus particulièrement la présence musicale. Au cours des chapitres suivants, nous verrons que cette dimension fondamentale du

récit burgessien sous-tendra la musicalisation de la fiction et, surtout, les dynamiques temporelles en jeu. Encore une fois, l'intersémiotique permet le ludique, que l'on doit prendre en compte en ce qui concerne l'acte de lecture musico-littéraire.

L'examen de la notion de temps dans les œuvres étudiées révèle une diversité de recours à des stratégies de mise en œuvre thématiques, symboliques et structurelles. Si l'œuvre de Josipovici privilégie le temps du parcours existentiel ainsi que la prégnance de la temporalité dans l'œuvre d'art, qu'il s'agisse du temps de la création ou de la réception, les romans d'Aiken interrogent également le temps dans sa dimension esthétique, tout en explorant les phénomènes temporelles de la conscience. L'œuvre de Burgess, quant à elle, met en place un conditionnement ludique du récit, dans le questionnement du temps du *raconter*. S'il existe des différences notables entre les trois auteurs, la similitude fondamentale réside en ce que la question du temps est envisagée principalement par le truchement de l'intermédialité, qu'il s'agisse de la musique, de l'architecture ou de la peinture. Se fait jour la nécessité de considérer l'intermédialité, en ce qui concerne la question de la temporalité, de manière globale : la représentation du temps et la construction de nouvelles dynamiques temporelles s'effectuent par un rapprochement synergique de différents arts. L'importance de la *transtemporalité*, comme véhicule de nouvelles temporalités littéraires, apparaît donc dans toute sa force et sans qu'il s'agisse encore du formalisme intersémiotique stricte. La thématique, la symbolique et la métaphoricité construisent une philosophie du temps. Apparaissent aussi des amorces de nouvelles dynamiques temporelles qui subvertissent le déroulement traditionnel du récit : le temps à orientation multiple émerge dans des parcours contradictoires chez Josipovici ; la non-linéarité et l'atéléologie travaillent à la représentation du temps de la conscience chez Aiken ; et, chez Burgess, les premières confrontations entre fiction et Histoire apparaissent grâce au caractère ludique du récit.

3 MICROLECTURES : ZONES DU TEMPS ET POLARITÉS

La prégnance de la transtemporalité dans les écrits d'Aiken, de Burgess et de Josipovici pose la question de la construction de la pensée du temps dans le roman, construction qui a partie liée avec la structuration du récit. Nous avons vu que l'interrogation du signe linguistique par le musical ainsi que les multiples modalités de la transtemporalité débouchent sur le questionnement de la littéarité dans une dynamique de contraste. Si, dans le cadre d'une philosophie spécifique du temps, la confrontation des temporalités révèle des éléments éclairants sur la structuration globale de la temporalité littéraire, c'est aussi de façon ponctuelle qu'elle fait émerger des techniques liées à de nouvelles temporalités du récit. Autrement dit, on a affaire à l'utilisation des techniques musicales au niveau local, de sorte que dans certains romans la transtemporalité ne déjoue le temps linéaire que sporadiquement et que, au sein des zones à temporalité intersémiotique, surgissent des oppositions entre la linéarité traditionnelle et d'autres formes de temporalité. L'examen de techniques musicales micro-structurelles doit ainsi accorder une place à part à l'analyse de phénomènes isolés qui peuvent constituer les amorces d'une structuration globale¹. Nous examinerons d'abord quelques modalités de l'inscription du sonore dans les textes en nous concentrant sur certaines de ses fonctions. Ensuite nous considérerons les diverses modalités de la forme contrapuntique locale. La transtemporalité nous conduira à poser la question de la prosodie et celle des implications qui découlent du traitement musical de la phrase.

¹ Comme l'image et le symbole qui se restreignent, *a priori*, à une utilisation locale, les zones structurelles contiennent un potentiel heuristique pour toute l'œuvre, ce que l'on note surtout dans le roman du Modernisme, où c'est cette dynamique qui rend compte de l'instant épiphanique. D'une part, comme dans *Mrs Dalloway* de Woolf, le symbole peut établir des liaisons transversales, créant une structure à part entière (le passage de l'avion et les lettres dans le ciel vues par plusieurs personnages à la fois). D'autre part, l'image ou le symbole seuls sont des structures en ce qu'ils recèlent, nous l'avons vu, un dynamisme dont peut être déduit un caractère temporel (circularité, éphémérité).

3.1 EFFETS SONORES

3.1.1 Un « effet de réel » sonore ?

Dans « L'effet de réel », Roland Barthes soulève la question de la signification du détail dans la structure du récit. Il s'agit de déterminer si l'apparente insignifiance de l'infinitésimal, qui peut paraître arbitraire comme le baromètre sur le piano dans « Un cœur simple » de Flaubert, peut être porteuse d'une quelconque signification au sein du récit :

Car, si, dans la description de Flaubert, il est à la rigueur possible de voir dans la notation du piano un indice du standing bourgeois de sa propriétaire et dans celle des cartons un signe de désordre et comme de déshérence, propres à connoter l'atmosphère de la maison Aubain, aucune finalité ne semble justifier la référence au baromètre, objet qui n'est ni incongru ni significatif et ne participe donc pas, à première vue, de l'ordre du *notable*.¹

Ce que le baromètre flaubertien dénote, c'est le réel même, relevant de l'*illusion référentielle*.

Ainsi le détail apparaît comme simulacre de lui-même : l'illusion référentielle, c'est bien la feinte de l'objet, qui prétend être *réellement* objet et renvoyer à une quelconque réalité extérieure au texte, autre que la construction purement verbale et imaginaire. On sait que si l'importance de l'objet dans la littérature semble aller de soi pour certains courants littéraires² ; par contre, la question de la signification du détail sonore paraît moins évidente. Peut-on parler d'objets sonores³ ou d'effet de réel sonore ?

Certains critiques associent la prédilection de la fiction pour l'objet ou le visuel en général au savoir⁴. L'oculocentrisme traduirait à cet égard la volonté de

¹ Roland Barthes, « Effet de réel », in *Le Bruissement de la langue*, Paris : Seuil, 1984, p.168.

² En ce sens, le réalisme apparaît au premier plan avec les notions de référentialité supposée, de minutie ou de détail. Or, le détail peut aussi avoir un effet contraire, celui de l'instabilité de la référentialité, comme c'est le cas dans le *Nouveau Roman* où il mine justement le lien de l'objet au réel, en soulignant qu'il n'est que pure construction verbale.

³ Nous nous référons dans ce chapitre au sonore et au musical indifféremment, sans pour autant perdre de vue qu'il ne saurait s'agir de phénomènes identiques. Cependant, la dynamique temporelle en jeu, liée à la phénoménologie du son, nous permet de considérer à la fois le sonore et le musical, en fonction de leurs implications temporelles.

⁴ Voir à ce sujet James Guetti qui fonde son argumentation sur le rapprochement entre la quête du savoir et l'oculocentrisme (« the association between seeing and knowing is fundamental to the dynamics of narrative sequence in fiction, especially in the case of "realistic fiction." » James Guetti, *Word-Music: The Aesthetic Aspect of Narrative Fiction*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1980, p.2) et sur l'idée que le sonore subvertit le savoir et, par là même, toute fiction réaliste

stabiliser et de maîtriser ainsi l'univers de la connaissance. De là s'ensuivrait que le sonore rendrait le savoir instable, en sapant la certitude de la perception. L'ineffable, associé fréquemment à la nature du son, fait que l'objet sonore, quel qu'il soit, refuse de rester univoque, car il présuppose une dynamique temporelle qui n'a de cesse de s'altérer. Autrement dit, c'est encore une fois l'idée de l'*imprésence* qui constitue le noyau de la problématique du musical dans le littéraire.

Le détail sonore mènerait à l'illusion référentielle en visant l'exhaustivité de la description du réel. Cependant, la nature de l'objet sonore ne peut que subvertir la volonté de le fixer par la description, parce qu'il s'agit d'une entité mobile qui se dérobe à la permanence. À ce titre le « Manifeste » du romancier Paul-Émile Cadilhac est révélateur. Voulant créer des symphonies littéraires, l'écrivain se revendique du Réalisme, du Naturalisme et du Symbolisme à la fois. Le détail sonore, qui devient l'une des techniques de symphonisation de la fiction, rappelle à juste titre le Réalisme, malgré son intention musicale¹. En effet, les romans symphoniques de Cadilhac ne seront jamais que des reprises du roman réaliste, parce que, bien qu'ils aspirent à la musicalisation et à la musicalité, ils n'envisagent le sonore qu'en fonction du visuel, si bien que les *melophraseis* de Cadilhac ne sont que des picturalisations du sonore, des *ekphrasis*, où l'auricularisation n'est que focalisation².

(« Certainly the illusions of realistic fiction are dispelled here. We no longer feel that we are dealing with the parts of a world, for it has become difficult, perhaps impossible, to see them. » James Guetti, *id.*, p.6)).

¹ « Il [le roman symphonique] notera minutieusement les sonorités et les sons. » Paul-Émile Cadilhac, « Manifeste », in *La Pastorale*, Paris : Ferenczi, 1924, p.9.

² On peut citer un seul exemple, tiré de *L'Héroïque* de Cadilhac, illustrant des procédés de picturalisation créant un effet de *paysage sonore* : « Alors, subitement, devant cette débandade, le chef leva sa baguette et déchaîna le prélude du dernier morceau. C'était une symphonie de sa façon, intitulée *La Montagne*, et qu'il avait réservée pour la bonne bouche. Aussi était-il navré par cette fuite. Cependant, à mesure que son œuvre prenait essor, il se calmait, emporté au pays magique du rêve, pris aux entrailles par la folie de l'inspiration et de l'art. Cela avait débuté par une phrase ronde et pleine, sur des sonorités adoucies de trombones et des mélancolies de cors anglais, soutenant le dessin aérien, bleuté et très pur des grandes flûtes. Et l'on eût dit d'une belle nuit lunaire, un peu froide, épuisant et touchant à sa fin. Presque aussitôt, faisant transition, les clarinettes, aux sons nasonnés, avaient repris le motif principal, sur lequel des petites flûtes venaient broder leurs variations, piquer des notes aiguës, des cris d'oiseaux et de nature qui s'éveille : tout le poème de l'aube encore trouble et mal déblayée de nuit, un peu pointue de jeunesse. Puis, soudain, un coup de trompette jaillit – net et rouge – saluant le disque échangé du soleil au-dessus des monts. Et aussitôt, avec des cascades de son, des dégringolades d'octaves, que déchiraient des stridences de fifres, les saxophones firent surgir des nuées les pics, les crêtes et les chaînes, un cahot granitique et monstrueux, des évocations des cirques géants et de précipices démesurés. Alors, avec des clameurs de triomphe, des accents de héros guerriers précèdent un grand roi, cependant que les trombones et les contrebasses reprenaient, sur un mode

Dans les œuvres d'Aiken et de Burgess la minutie liée au sonore, qu'il s'agisse de références, de citations musico-littéraires ou de descriptions du sonore, est systématiquement exploitée. Elle ne joue cependant pas le même rôle chez Aiken et chez Burgess.

Il semblerait que dans les romans d'Aiken le sonore soit parfois utilisé comme un objet en soi, servant précisément à créer l'effet de réel, tel qu'il a été envisagé par Barthes. La notation d'un bruit, d'une musique ou d'un chant apparaît souvent comme un objet sonore qui ne dénote rien de moins qu'un réel spécifique. Selon Barthes, « la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme »¹. Si l'on adopte ce point de vue, le sonore aikennien pourrait être comparable au baromètre flaubertien. Or, cette façon d'envisager le sonore soulève plusieurs problèmes. D'abord, le son est rarement conçu en soi, mais, le plus souvent, il est considéré comme résultat ou conséquence. Dans une dynamique de synecdoque, il mène à d'autres significations : si le baromètre flaubertien demeure là, suffisant en soi, le sonore charrie et souvent signifie autre chose, fonctionnant souvent comme indice². Dans « The Last Visit », le bruit mène ainsi à la déduction : « A football game must be going on there. Yes – there were the usual kites flying » (CSSOCA, 22). Ici, l'objet sonore tout comme l'objet visuel ne sont qu'indices qui incitent le sujet percevant à remonter à leur source. L'objet sonore apparaît, d'une certaine façon, incomplet en lui-même. Il est le plus souvent résultat, indice ou symbole d'une autre présence, comme celle du temps qui se cristallise dans l'incessant rythme de la pendule dans la fiction d'Aiken.

Deuxièmement, de par sa nature éphémère, le sonore est le plus souvent représenté dans une dynamique temporelle de la transition. Tel est le cas de la description du sonore dans l'*incipit* de « The Last Visit » : « A subdued many-throated clamor came raggedly across the flat fields from the Stadium, suddenly rose intense, on a high note, then died slowly » (CSSOCA, 22). Ainsi, loin d'être une

large et majestueux, la phrase initiale des flûtes, un quatuor de trompettes, sonnante à la volée, salua le lever de l'astre. L'introduction était terminée. » Paul-Émile Cadilhac, *L'Héroïque*, Paris : Ferenczi, 1921, p.178.

¹ Roland Barthes, *op.cit.*, p.174.

² La valeur indicielle du sonore est exploitée dans le roman gothique, où la terreur et le suspens sont véhiculés par l'instabilité de l'auricularisation. C'est en ce sens que l'instabilité de l'indice s'oppose à la tangibilité de la trace.

simple évocation, la description est déjà l'amorce d'une dynamique temporelle spécifique : contrairement à la dimension spatiale, l'objet sonore apparaît, s'amplifie, puis disparaît, impliquant une valeur symbolique. L'objet sonore n'est plus le baromètre flaubertien posé sur un piano, mais un objet mobile qui se meurt lentement (« died slowly ») comme le personnage (« Grandmother was going to die » (CSSOCA, 24)). La dynamique temporelle du sonore devient ainsi symbole proleptique.

Troisièmement, à la manière du piano flaubertien qui contribue, selon Barthes, contrairement au baromètre, à la caractérisation sociale du personnage, l'objet sonore produit d'autres effets que la simple référentialité. Encore une fois, le musical signifie par synecdoque. Dans « The Last Visit », le clavier est mentionné trois fois. D'abord, le piano des voisins de la grand-mère est décrit grâce à la réminiscence de l'héroïne de la nouvelle (« Once, she had gone in ; all that she remembered was a plaster bust of a god or goddess who seemed, on top of the piano, to be meditating » (CSSOCA, 25). L'objet sur le piano n'est plus le fameux baromètre flaubertien, mais une sculpture antique. La dimension symbolique de l'objet renvoie alors aux valeurs de la création. La seconde occurrence de l'instrument apparaît dans la description de l'hôpital où se trouve la grand-mère de l'héroïne :

Above the mantel, Christ was leaning down, much haloed, into the valley of the shadow of death, reaching an incredibly long arm to rescue a lost lamb; over the dark valley hung a dove with bright wings. A pot of ferns stood on a small high bamboo table near the piano; the piano was a florid affair of pale oak. Marie looked at the music – the “Holy City,” “Alexander’s Ragtime Band,” “Cuddle Up a Little Closer,” “The Rosary”. Here, at any rate, the piano would not be played till all hours! (CSSOCA, 26)

Le musical est chargé ici d'éléments significatifs du milieu. La religiosité est suggérée par l'image aussi bien que par les titres de certaines des chansons mentionnées¹. En outre, la référence musicale contribue à la détermination à la fois historique et culturelle. La troisième occurrence est celle de l'orgue dont jouait

¹ « The Holy City », composé en 1892 par Michael Maybrick sur les paroles de Frederic E. Weatherly, s'inspire de l'*Apocalypse* : « And I John saw the holy city, new Jerusalem, coming down from God out of heaven, prepared as a bride adorned for her husband » (« Et je vis *la Ville*, la *Jérusalem* nouvelle, qui descendait du ciel, d'auprès de Dieu, prête *comme une épouse parée* pour son mari » in *La Bible, op.cit., Apocalypse* 21:2, p.2587). Parmi les éléments musicaux d'inspiration religieuse apparaît le jeu de mot sur le psaume 137 qui constitue un motif récurrent dans la nouvelle : « By the waters of Waterton we sat and wept » (CSSOCA, 32) reprend l'*incipit* du psaume 137 « By the rivers of Babylon we sat and wept when we remembered Zion » (« Près des fleuves de Babel, là nous étions assis et pleurions en nous souvenant de Sion », in *La Bible, op.cit., Psaumes*, 137:1, p.1270).

la grand-mère (« On Sundays, Grandmother always played on the little parlor organ, the seven or eight hymn-tunes she knew, singing in a thin distressing voice. The organ had been sold when Grandmother was moved to the hospital. » (CSSOCA, 28)). Cette fois-ci, le musical contribue clairement à la caractérisation du personnage (sa religiosité et sa modération) et à celle du milieu (opposition entre la grand-mère et ses voisins).

On voit ainsi émerger une dynamique synecdochique de l'objet sonore qui s'écarte de la simple illusion référentielle, faisant appel à la signification par contiguïté. D'une part, le son apparaît comme indice d'une présence absente. D'autre part, l'objet musical fait partie de la caractérisation du personnage ou du milieu. Loin d'être un détail superflu, loin de se cantonner à la seule dénotation du réel, le sonore participe pleinement à la signification du récit. Par suite, le son construirait plus rarement l'illusion référentielle que l'objet. Les propriétés intrinsèques du sonore en font un élément dynamique qui se dérobe à la stabilité perceptive et descriptive. La spécificité temporelle de l'objet sonore semble se refuser à être simplement au service d'un effet de réel¹. Le musical ne peut s'affranchir de sa dimension profondément historique et culturelle ou encore de sa nature temporelle singulière (omniprésence, simultanété, transitionnalité).

Dans l'œuvre de Burgess la précision du sonore est encore plus importante que dans celle d'Aiken. Aussi bien chez Aiken que chez Burgess, le musical

¹ Un exemple d'utilisation des propriétés sonores dans leur dimension *déréalisante* plutôt que réaliste est fourni par la nouvelle de Glenda Beagan, « The Last Thrush ». Une personne malade et alitée entend quotidiennement le chant d'un oiseau (« Each evening the thrush would come. She would hear its click and thump, that sharp repeated sound, that hammer on the anvil. She could not see it. Lying here, how could she? But it was almost as if she could. See it. Be it. » in Glenda Beagan, « The Last Thrush », in *The Second Penguin Book of Welsh Short Stories*, Harmondsworth : Penguin, 1994). D'emblée, l'*incipit* de la nouvelle accentue l'impossibilité de saisir le sonore, impossibilité littéralement mise en scène par l'incapacité du personnage de sortir de son lit. Le texte hésite d'ailleurs entre la focalisation et l'auricularisation. La grive prend rapidement une dimension symbolique liée à la mort : le son qu'entend la malade, c'est le bruit que l'oiseau fait avec son bec contre la coquille de l'escargot qu'il dévore. Ce bruit est donc promu, dans la rumination intérieure du personnage, au rang de symbole (« Perhaps God was like a thrush. Hammering. Pounding. Probing inside the human shell »). Le sonore est donc doublement indice : il signifie, par indice, l'oiseau qui est dans le jardin, et, symboliquement, il rappelle le destin du personnage. L'idée du destin semble faire appel à l'*incipit* de la *Symphonie n°5 en do mineur*, op.67, de Beethoven, les célèbres coups du destin que les bruits de l'oiseau rappellent (« CLICK. Click. Click. Click. THUMP»). La mort du protagoniste pousse la nature *déréalisante* du sonore à l'extrême : la scène est chargée de métaphoricité et de symbolisme en même temps qu'elle recèle un caractère onirique (« Upstairs in the steep house Mrs Shone carries on with her dying. Now it's on a higher note. And in a different key. The celestial thrush that is the God she can't believe in is standing by the window »).

constitue autant l'objet de la représentation que le véhicule de la métaphoricité musico-littéraire. Autrement dit, parallèlement au détail sonore, c'est la terminologie musicale qui construit la description. La portée de la précision de la notation du sonore chez Burgess est pourtant ambivalente. Chez Aiken, l'apparition d'une sonorité spécifique ou d'un objet musical contribue tantôt à l'illusion référentielle, tantôt à une construction symbolique. Chez Burgess, la *notation* littéraire du son devient beaucoup plus précise, débordant presque toujours le cadre de l'effet de réel.

Ce sont donc la systématicité du recours au sonore et au musical ainsi que leur extrême précision qui confèrent aux écrits de Burgess un caractère différent de celui d'Aiken, comme c'est le cas dans *A Vision of Battlements*. Lorsqu'il s'agit de décrire un aspect sonore, la description s'opère par le biais de la terminologie musicale (« [...] and his heart (the musical direction *martellato* came unbidden) hammered » (VOB, 22)). Force est de constater que le terme musical, lui-même métaphorique, vient motiver la métaphore du martèlement et que la tmèse¹, qui mène à l'intercalation parenthétique de la précision musicale, crée un effet comique. On remarque que, loin de signifier la référentialité, la description du sonore devient chez Burgess porteuse de métaphoricité et d'humour. Poussées parfois jusqu'à l'absurde, les descriptions musicales constituent le plus souvent des zones de rapprochements musico-littéraires inconcevables².

La minutie est saturée, menant à l'effet comique qui apparaît dans l'hyperbole (« Muir's voice climbed through a whole octave » (VOB, 163) ; « a donkey or two brayed a five-octave-dropping good-bye at them » (VOB, 187)). La description hyperbolique tient de l'absurde lorsqu'elle ne se laisse plus concevoir logiquement. Elle est alors au service de l'effet comique : « retching noises became rhythmical, quadruple, crotchet equalling about sixty M.M. » (VOB, 162). Outre son effet humoristique, ce dernier exemple en dit long sur la description du

¹ Que nous concevons comme intercalation non seulement au niveau lexical, mais aussi au niveau syntagmatique.

² L'absurde qui transparaît dans le détail sonore va à l'encontre de la référentialité. La valeur métatextuelle de l'évocation du sonore (en tant qu'elle est point de jonction entre la fascination burgessienne pour le langage et la musique et le régime ludique de la narration), interroge encore une fois la validité de l'analogie musico-littéraire.

sonore par le langage : la précision semble tomber très rapidement dans l'hyperbolique ou l'absurde¹.

La précision burgessienne ne produit donc pas forcément d'illusion référentielle. Autrement dit, pour reprendre le langage de Barthes, elle ne signifie pas qu'elle-même, mais acquiert une fonction spécifique en tant qu'elle participe à la construction du comique et du ludique.

Parallèlement à la description du sonore ou du musical, émerge la construction scénique par le sonore et par le musical. La musique vient prendre part à la construction d'une scène, si bien qu'elle semble, à la manière du fond sonore cinématographique, constituer un arrière-plan musical, apportant une signification spécifique. C'est le cas de nombreuses plaisanteries musicales de Burgess. Dans *A Vision of Battlements*, une scène de chute acquiert un effet comique grâce à la métaphore musicale qui vient soutenir la description de la chute :

Turner fumbled for a hold, saying, "Sod it." his hands played a few rhapsodic bars on the piano of the air between himself and the rockface. Then he did a dance on one leg, wildly pressing a sort of sustaining pedal with it. "Oh, Christ," he said against the starlight, a fair final Faustian statement. Then he went over the side howling, his body bumping against rock, brushing sparse grass, dryly harping at dry leafless twigs. (VOB, 162)

Une scène de poursuite est également construite à l'aide de la musique. Cette fois-ci, le texte se réfère explicitement à l'idée de l'arrière-plan sonore, amorçant le trait humoristique :

Behind him were his pursuers, steady, calling above the roar their execrations. This needs music, Ennis thought, hurry music, chase music. His inner orchestra began to improvise some – string semiquavers, blasts of brass. (VOB, 160)

La plaisanterie musicale provient aussi de la *remotivation étymologique*, sous forme d'allusion à la forme fuguée.

La description du musical et celle qui s'effectue par le musical soulèvent des questions portant sur la fiction elle-même. Le son ouvre sur une dimension hyperbolique, comique, parfois absurde, comme dans les régimes métaphoriques.

¹ Les descriptions picturales du sonore chez Cadilhac illustrent encore une fois parfaitement le cliché de l'ineffable musical qui se métamorphose en un relevé de lieux communs liés à la visualisation de la musique. Pour ne citer qu'un exemple, l'anthropomorphisation hyperbolique mène fréquemment chez Cadilhac à l'absurde : « Son rire fusa, jeune et limpide, monta au plafond dans un rayon de soleil pour s'égrener sur les fioles, les éprouvettes, les tubes et le microscope qui s'ébrouèrent, scandalisés. » Paul-Émile Cadilhac, *L'Héroïque*, Paris : Ferenczi, 1921, p.60. Le rire mine chez Burgess le cliché de la picturalisation et du détail sonore.

La description musicale déjoue la suspension d'incrédulité et dénude les rouages ludiques de la fiction chez Burgess.

La problématique de l'effet de réel permet ainsi de considérer l'opposition entre la vue et le son et d'envisager les implications herméneutiques de la référentialité. On remarque que le sonore est rarement utilisé comme véhicule de l'illusion référentielle et qu'il participe à d'autres effets, propres à l'œuvre de chacun des auteurs¹. Si chez Aiken il s'agit d'exploiter le potentiel temporel de la phénoménologie du son, de sorte qu'il en découle derechef une dynamique d'*imprésence*, liée à l'indice plutôt qu'à la trace, mais aussi à la dimension symbolique du sonore, chez Burgess il s'agit d'exacerber la référentialité du sonore qui revêt ainsi une valeur comique. Il est intéressant de remarquer la rareté de la description musicale et de l'utilisation de l'objet sonore chez Josipovici. La référence musicale est très peu utilisée, et lorsqu'elle apparaît, elle tend à acquérir une valeur sensiblement symbolique². Le sonore véhicule cependant quelques thèmes essentiels dans la fiction de Josipovici, tels que l'innommable et l'incommunicabilité.

3.1.2 Auricularisation

La mise en scène de l'écoute et la construction du *focus* sonore sont des éléments essentiels dans l'analyse de la musicalisation de la fiction. L'auricularisation systématique semble être plus rare en littérature que l'ocularisation³. Si, comme l'entend Guetti, le sonore mine le savoir, l'auricularisation subvertirait l'ocularisation et la focalisation. On peut remarquer que tout se passe comme si la vision répudiait l'écoute, en picturalisant le musical. Par ailleurs, c'est la spécificité temporelle de l'écoute qui conduit à l'instabilité du

¹ Sidney Lanier écrit à propos de la musique : « I have endeavoured to show that music is of all arts that which has least to do with realism, that which departs most widely from the rigid definitions and firm outlines which the intellect [...] demands. » Sidney Lanier, *Music and Poetry. Essays upon Some Aspects and Interrelations of the Two Arts*, New York : Gordon Press, 1972, p.15.

² Dans *Moo Pak*, les références à Stockhausen et à Birtwistle symbolisent les nouvelles temporalités non occidentales. Dans *Everything Passes*, la seule référence musicale renvoie au *Quatuor* n°15, op.132 de Beethoven et elle est saturée par la répétition.

³ Nous adoptons les termes proposés par François Jost dans *L'Œil-caméra : entre film et roman*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1987. La focalisation relève du savoir, l'ocularisation du visuel et l'auricularisation du sonore.

savoir. En ce sens, l'impermanence s'oppose à la relative stabilité temporelle du visuel. Une riche dynamique temporelle de l'imprésence est à l'œuvre grâce à l'utilisation de l'auricularisation comme technique de suspens, qui se fonde sur deux prémisses : la fréquente absence de la source du sonore dont le caractère intangible est souvent exacerbé par la mise en scène nocturne et la temporalité non constante du sonore. Dès lors, la construction du suspens par l'auricularisation est souvent prédiquée sur la notion d'intermittence, technique illustrée parfaitement par le roman gothique. Dans *The Mysteries of Udolpho* d'Ann Radcliffe, dont une majeure partie de l'intrigue est fondée sur un mystère musical, l'auricularisation n'est pratiquement jamais écoute linéaire ou présence concrète, mais c'est l'intermittence qui amorce systématiquement la terreur et le suspens, en rendant le savoir absolument incertain¹. C'est précisément cette instabilité de l'écoute qui permet à Edmund Burke de définir l'intermittence sonore comme l'un des facteurs porteurs du sublime². La dynamique temporelle du sonore exploite ainsi l'incertitude de la vision et du savoir, problématique qui, nous

¹ L'extrait suivant mêle le suspens, la terreur et l'attente amoureuse, en instaurant une dynamique d'intermittence, renforcée par l'interférence provenant d'autres sources sonores : « As she sat thus, she thought, in a pause of the wind, she distinguished music, and went to the casement to listen, but the loud swell of the gust overcame every other sound. When the wind sunk again, she heard distinctly, in the deep pause that succeeded, the sweet strings of a lute; but again the rising tempest bore away the notes, and again was succeeded by a solemn pause. Emily, trembling with hope and fear, opened her casement to listen, and to try whether her own voice could be heard by the musician; for to endure any longer this state of torturing suspense concerning Valancourt, seemed to be utterly impossible. There was a kind of breathless stillness in the chambers, that permitted her to distinguish from below the tender notes of the very lute she had formerly heard, and with it, a plaintive voice, made sweeter by the low rustling sound, that now began to creep along the wood-tops, till it was lost in the rising wind. Their tall heads then began to wave, while, through a forest of pine, on the left, the wind, groaning heavily, rolled onward over the woods below, bending them almost to their roots; and, as the long-resounding gale swept away, other woods, on the right, seemed to answer the "loud lament"; then, others, further still, softened it into a murmur, that died into silence. Emily listened, with mingled awe and expectation, hope and fear; and again the melting sweetness of the lute was heard, and the same solemn-breathing voice. Convinced that these came from an apartment underneath, she leaned far out of her window, that she might discover whether any light was there; but the casements below, as well as those above, were sunk so deep in the thick walls of the castle, that she could not see them, or even the faint ray, that probably glimmered through their bars. She then ventured to call; but the wind bore her voice to the other end of the terrace, and then the music was heard as before, in the pause of the gust. » Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, Mineola : Dover Publications, 2004, p.405-407.

² « A low, tremulous, intermitting sound, [...] is productive of the sublime [...]. I have already observed, that night increases our terror more perhaps than anything else; it is our nature, that, when we do not know what may happen to us, to fear the worst that can happen to us; and hence it is, that uncertainty is so terrible, that we often seek to be rid of it, at the hazard of a certain mischief. Now some low, confused, uncertain sounds, leave us in the same fearful anxiety concerning their causes, that no light, or an uncertain light does concerning the objects that surround us. » Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford : Oxford University Press, 1992, p.76-77.

le verrons, apparaît aussi dans la *musicalité* dépendante de la répétition et de la prosodie.

Si, dans la fiction de Josipovici, la référence musicale et la description du sonore ne sont pas fréquentes, en revanche, la mise en scène de l'écoute fait partie intégrante de son œuvre. En effet, ce sont les romans où les dialogues sont prépondérants (*Conversations in Another Room, Now, The Echo Chamber*) qui mettent en place l'écoute qui, par les notions de distorsion, d'écho, de reflet, subvertit l'univocité. Les dialogues dans le noir interrogent la voix et privilégient l'entrelacs de sources énonciatives. En ce sens, l'écoute du langage fait émerger la problématique de l'univocité (« Music seems to come from no source, but words always imply a speaker, do they not » (GV, 148)). La dichotomie entre silence et voix questionne en creux la littérarité même : le verbe est réifié, si bien que l'écoute devient lecture et visualisation, comme dans « The Voices »¹. Le langage et la voix prennent ainsi corps, mais cette corporéité se dérobe à l'emprise du locuteur², symbolisant la désintégration du langage dont la temporalité devient instable et fragmentaire³. Le refus de figer le langage rend la voix incertaine et un phénomène similaire à la métalepse abolit les frontières entre les origines énonciatives⁴. Si l'auricularisation chez Josipovici privilégie l'incertitude, comme chez Radcliffe, elle porte ici sur le langage même et interroge le phénomène de la voix.

Dans les œuvres d'Aiken, la technique de l'auricularisation domine sur celle de l'ocularisation. Dans la nouvelle « The Dark City », l'obscurité provoque l'exacerbation de l'écoute. La nouvelle présente quelques scènes de la vie d'une famille. Dès l'*incipit*, c'est l'auricularisation interne qui construit la perception interne (« The three children were playing a wild game of croquet, shrieking. Louder sounds arose at his appearance. » (CSSOCA, 318)). La mise en scène de l'écoute est majorée par le traitement musical du sonore (« The chorus rose shrill

¹ « She kicked the words absentmindedly, her eyes empty, and they disintegrated and disappeared. Pieces strayed under the bed with the sound of dead leaves. » (S, 117).

² « They looked at the words they had spoken with satisfaction, because the moment of saying them was gone and the words were no longer theirs, and frail, but formed patterns among themselves and would live on with a life of their own. » (S, 120).

³ « And so the words are spilt, lying at first in isolated fragments on the floor [...]. » (S, 124).

⁴ Phénomène opérant dans plusieurs œuvres de Josipovici, telles que *Goldberg : Variations*. Dans « The Voices », la hiérarchie entre les voix paraît également s'estomper : « "I am confused," she said. "I have spoken your thoughts and you mine." » (S, 122).

about him » ; « As he closed the door he heard the shrieks trailing off round the corner of the house, diminuendo. » (CSSOCA, 318)). Le texte accorde plus d'importance à l'audition qu'à la vision, sans la proscrire pour autant. S'établit une dialectique entre vision atténuée et audition, amorçant progressivement le glissement de la contemplation de l'extérieur vers la méditation intérieure, qui est tributaire du sonore (« his thoughts fell into a sort of rhythm, came and went without his interference » (CSSOCA, 320)). Le protagoniste écoute le son de sa montre, symbole de la tentative de maîtriser le temps (« he has reduced to feeble but regular iambs the majestic motions of the sun, earth, and stars » (CSSOCA, 320)). L'écoute est ainsi le déclencheur d'un va-et-vient entre soi et le monde, dans une confrontation rythmique (« Marvelous compulsion of rhythm ! » (CSSOCA, 322)). L'auricularisation passe de l'écoute du monde à l'écoute de l'instrument, puis à l'écoute de soi, comme pour illustrer la théorie de l'ordre universel, rappelant les trois éléments boécien : *musica mundana*, *musica instrumentalis*, *musica humana*. Il s'agit alors d'écouter une musique « réelle », probablement l'une des *Sonates pour violon et clavier*, BWV 1014-1019, de Bach :

[...] he heard from the music room Hilda's violin begin with tremulous thin notes, oddly analogous to the sound of her voice when she sang, playing Bach to a methodical loud piano accompaniment by Martha. [...] he stood for a moment, made motionless by the exquisite, intricate melody, stared, as if seeking with his eyes for the meaning of the silvery algebra of sound, and then went out. (CSSOCA, 324)

Mais le monde extérieur est aussi perçu par le filtre musical :

The hylas, by now, had burst into full shrill sweet chorus in the swamp, and of the birds all but a few scraping grackles were still. "Peace-peace-peace," sang the hylas, a thousand at once. Silver bells, frailer than thimbles, ringing under a still and infinite sea of ether... (CSSOCA, 324)

La perception visuelle s'unit encore une fois à l'écoute, qui devient audition d'un ordre mathématique ou d'un reflet de l'harmonie universelle. Lorsque la musique se fait entendre, le protagoniste fait l'expérience de la vision étrange d'une cité noire. Le silence et le noir parfait contrastent avec l'audition-vision idyllique qui affronte le néant de la mort.

Une autre utilisation de la technique de l'auricularisation interne se fait jour dans la nouvelle « The Moment ». En voyage, le protagoniste, Hamerton, est amené à passer une nuit dans une chambre d'hôtel dont les cloisons laissent passer le son librement. Au moment de se coucher, il entend quelqu'un frapper contre le mur. Rapidement, les rythmes deviennent signifiants, poussant le

personnage à les interpréter comme s'il s'agissait d'un langage et à entrer en véritable conversation avec la personne qui se trouve de l'autre côté de la paroi :

For if the interchange had been delicious up to this point, it now became a thing of transcendent wonder, a thing of poetry and genius all compact. They began conversing, through this extraordinary medium, with a rapidity and (on her side, at least) a virtuosity which had no parallel in Hamerton's experience. Stubborn assertions were followed by satirical queries; satirical queries led to gay denials; gay denials gave way to joyous duets of sheer lyricism, the lyricism of the skylark. If the palm of the hand asked a question, the knuckles gave emphatic answer. The finger-tip interpolated a sly objection, the elbow truculently insisted, the fingernails etherealized the objection and made of it the most delicate of innuendoes. Pauses now and then prolonged themselves until they became agonies in order that the ensuing dialogue might all the more take to itself the hue of the ecstatic. And with what abandon, after such a pause, they threw themselves against the dividing wall!¹

Le rythme permet de mettre en place une véritable artillerie sémiotique qui fait appel à diverses modalités de signification linguistique transférées sur le sonore : le rythme s'empare de la modalité assertive (affirmation : « stubborn assertions » ; interrogation : « satirical queries » ; négation : « gay denials »), recourt à des simulacres de déictiques (« a finger-tip interpolated a sly objection »), et même les registres comique, satirique ou lyrique, se trouvent exprimés par les rythmes. Les rythmes deviennent musique et langage à la fois :

He said he would not have believed it possible that a human being could display such an inventive genius in the medium of pure rhythm, or in the shadings of loud and soft: it was the most exquisite music he had ever heard. Without a word spoken, without a murmur, without a whisper, these two creatures exchanged the profoundest secrets of their souls, sounded the deepest and brightest abyss of human knowledge.²

La conversation rythmique devient pour le protagoniste un moment épiphanique et heuristique. Le rythme dévoile une science du temps et un sens prétendument caché. En effet, le moment de l'écoute rythmique s'inscrit dans la théorie de vie qu'élabore le personnage et selon laquelle l'existence apparaît ponctuée par des moments épiphaniques et heuristiques :

He had a singular theory about moments – he believed that one's life consisted of at most half a dozen moments of supreme experience, or perhaps not even as many as that. There might be nothing to show for these moments – they might be simply an instant of acute awareness, or of misery, or of exaltation. You never knew when they were coming, or whether you would have the courage to seize them by the tail as they flew. A great deal depended on this matter of courage.³

Le moment de l'échange rythmique fait partie des moments existentiels privilégiés, parce qu'il est doublement lié au temps : le dialogue est échange dans

¹ Conrad Aiken, « The Moment », *Harper's Monthly Magazine*, 1928, vol.156, n°936, p.751.

² *Ibid.*

³ *Id.*, p.747.

le temps et par le temps, se singularisant comme l'un des moments-clefs d'une vie (« One of his "moments" was before him. What else, indeed? There it was staring him in the face: the most brilliant moment of his life. Incredible that he should only now have perceived it! »¹).

Il semble certain que la nouvelle constitue bien la réécriture du mythe de Pyrame et Thisbé, histoire d'un amour tragique entre deux amants, séparés par leurs familles. Pyrame et Thisbé parviennent à nouer un dialogue grâce à une lézarde dans le mur mitoyen de leur maison². La réécriture de ce mythe dans le contexte d'un voyage archéologique (Hamerton est envoyé en Italie pour constituer un dossier sur les ruines étrusques, en compagnie d'une certaine Miss Thingumabob) permet de poser la problématique de la découverte de soi par le retour aux vestiges d'un temps reculé. À ce titre, « The Moment », publié en 1928, montre des liens évidents avec la nouvelle de Wilhelm Jensen, « Gradiva », publiée en 1903 et avec l'analyse qu'en propose Freud en 1907³. Le voyage de Hamerton dans la région de l'Étrurie rappelle celui de Norbert Hanold à Pompéi. Si celui-là mesure l'homme en fonction du nombre de moments épiphaniques advenus dans son existence, celui-ci le mesure « au nombre de mouches que durant sa vie, [...], il a écrasées, transpercées, brûlées »⁴. Le délire rythmique de Hamerton, l'intime conviction que le bruit acquiert soudain une signification musicale plus communicative que le langage, fait écho au délire sculptural de Norbert Hanold, sa foi progressive en la *Gradiva rediviva*. Mais ce sont surtout le retour à la réalité, la déception et la prise de conscience qui sont les éléments d'un dialogue privilégié entre les deux nouvelles. La découverte de la source du rythme par Hamerton – un jeune allemand – trouve son reflet dans la découverte de l'explication rationnelle pour la *Gradiva rediviva* qui s'avère être une amie d'enfance du protagoniste de Jensen. Le refoulement resurgit dans le retour à soi et révèle des éléments de l'inconscient. Les ruines prennent valeur de symbole

¹ *Id.*, p.752.

² *Cf.* « Pyrame et Thisbé » in Ovide, *Métamorphoses*, Paris : Garnier-Flammarion, 1966, IV, p.112-115.

³ *Cf.* « Gradiva, fantaisie pompéienne », in Sigmund Freud, *Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen*, Paris : Gallimard, 1986, p.29-135.

⁴ *Id.*, p.137-249.

d'un temps reculé et fragmentaire, de sorte que le temps individuel se trouve conditionné par le temps mythique¹.

Cette superposition de l'individuel, des vestiges et du mythique renvoie à la question de la signification. Dans les interstices de la réécriture du mythe de Pyrame et de Thisbé et, plus précisément, dans la mise en scène d'une communication entravée, dont la dimension unilatérale et monologique (symboliquement et quelque peu paradoxalement) est exacerbée dans « The Moment », on peut percevoir la volonté de questionner la littérarité, la puissance du mot et les moyens de représentation littéraires. Le moment sonore, conçu comme une révélation musicale, est manifestement en passe de se substituer, par sa puissance, au pouvoir heuristique littéraire. Or, si, à certains instants, on peut penser que la signification rythmique semble pouvoir se passer du langage, la conclusion de la nouvelle jette une lumière ironique sur l'histoire de Hamerton. Satirique, la nouvelle laisse entrevoir une crise de la langue et une crise du littéraire comme institution face à la complexité de l'inconscient. Mais elle ne résout aucunement les doutes liés à la signification ou à la représentation². Une fois confrontées à la puissance musicale, ces interrogations fondamentales du littéraire demeurent d'autant plus ouvertes au regard de la déception et du bathos de la fin.

Ainsi, la technique de l'auricularisation interne permet d'amorcer une dynamique temporelle spécifique, liée encore une fois à la dialectique entre présence et absence, et d'aborder des questions ontologiques liées à la représentation littéraire, questions qui vont de pair avec le thème de

¹ Eu égard au contexte freudien – passionné par les écrits de Freud, Aiken n'aurait pas pu manquer de lire son analyse psychanalytique de la nouvelle de Jensen – une interprétation homoérotique pourrait aussi être proposée pour « The Moment ».

² Un tel questionnement de la littérarité par la mise en place de situations de signifiante liée à plusieurs média est fréquent dans l'œuvre d'Aiken. On a affaire à une interrogation indirecte et intersémiotique du littéraire. C'est souvent dans les interstices d'une scène, où il est question de signifier quelque chose, que l'on peut lire l'amorce d'une crise fondamentale du langage ou de la représentation. À ce titre, la nouvelle « Field of Flowers » laisse entrevoir une confrontation entre signification musicale et signification picturale : Thitonus cherche un cadeau pour Gwendolyn. Lui offrir un livre semble peu adéquat et il pense alors à la musique, mais hormis le « Nocturne in Black and Ivory » (CSSOCA, 117) qu'il avait jadis composé, Gwendolyn n'aime pas sa musique. Elle compare le nocturne en question à la pluie (« a fine rain seen through a late beam of golden sunlight » (CSSOCA, 117)). À la fin de la nouvelle, c'est un tableau (éponyme) qui est choisi pour cadeau. Le personnage y voit littérature et musique (« it was like a poem – it was like a piece of music by Debussy » (CSSOCA, 124)). Ainsi, la nouvelle questionne indirectement la représentation, qui passe du pictural dans la musique au musical dans la peinture. La nouvelle est encore une fois satirique : avare et épris du tableau, le protagoniste décide de le garder pour lui. La fin est laissée ouverte.

l'incommunicabilité et de l'impermanence du langage chez Josipovici et avec l'exploration de l'inconscient chez Aiken.

3.1.3 Articulations sonores

À un autre niveau, apparaît la technique des articulations du récit qui sont construites à l'aide du sonore. Il s'agit le plus souvent d'articuler les étapes de la progression du récit par des transitions sonores. Ces articulations impliquent chez Aiken aussi bien l'utilisation de l'auricularisation que le travail motivique.

Bâtie sur un tel système d'articulations, la nouvelle « Bring ! Bring ! » raconte l'histoire de Miss Rooker, employée comme infirmière dans une maison privée, qui s'éprend de Mr. Oldkirk, époux de la femme dont elle s'occupe. L'*incipit* présente l'héroïne, en train de rêver. Son rêve s'emplit peu à peu d'une dimension sonore :

Dr. Harrington, tall and thin in his white flannels, stood beside the gramophone, singing with wide open mouth, his eyes comically upturned towards the low cabin ceiling; his white flannel arm was round Miss Paine's waist. As he sang he seemed to draw her tighter and tighter against his side, his face darkened, Miss Paine began to scream. [...] Dr. Harrington sang louder, Miss Paine screamed louder, the gramophone cowed and squealed. (CSSOCA, 3)

À mesure que le sonore onirique s'amplifie, menant à son acmé et au réveil, le réel prend le relais et un monde sonore se substitue à un autre, comme dans la technique du fondu-enchaîné :

A sparrow, rather large, ridiculously large, opened his mouth wide and started shouting in through the window. "Bring! Bring! Bring! Bring! Bring! . . ." She woke at this. A sparrow was chirping noisily in the wild cherry tree outside her window. She was in Duxbury. It was a hot morning in summer. (CSSOCA, 4)

Le sonore pose ainsi le problème du raccord : il s'agit d'un moment-pivot qui fait basculer le récit du rêve au réel par la reprise de l'oiseau, répétition qui fait se superposer, durant un instant, deux temporalités différentes. Le caractère explicatif du récit qui suit le réveil donne lui aussi l'impression d'une reprise, comme si la nouvelle ne débutait qu'à cet endroit (« She was in Duxbury. It was a hot morning in summer »). Le musical réapparaît tout de suite après (« she sang softly »), puis, il est réutilisé dans la nouvelle comme motif (« *And when I told – them – how beautiful you were* »). Le texte singularise le chant en tant que citation par les guillemets et par les italiques. Le rythme est transcrit par les tirets. Les

onomatopées qui traduisent le sonore sont également répétées tout au long de la nouvelle, parfois mises en relief typographiquement comme dans une citation (« “Bring ! Bring” »). Or, le premier moment-pivot n'est pas la seule articulation sonore de la nouvelle. Le souvenir sonore a pour fonction de rappeler par la suite le rêve par lequel débute le texte :

The sea-wind sang softly through the screens, sea-smells and pine-smells, and the hot morning was like a cage full of birds. “Bring! Bring!” the sparrow had shouted – remarkable dream – and here she was, bringing, bringing hot milk on a hot morning, bringing hot milk to a lazy neurotic woman (rather pretty) who was no more an invalid than she was herself. (CSSOCA, 5)

C'est encore une fois de l'articulation entre le rêve et le réel qu'il s'agit, l'onirique n'étant maintenant que souvenir. Cette récurrence de l'onomatopée fonde, pour la suite de la nouvelle, le lien entre deux réalités. On voit également que, un peu à la manière de la technique du fondu-enchaîné, l'onirique contamine le « réel » par le biais du sonore. En effet, le texte semble ici imiter le rythme binaire et répétitif du chant de l'oiseau par l'épizeux. Ainsi, à l'instar de « Bring ! Bring ! », le texte se construit sur la reprise immédiate : « bringing, bringing hot milk ». La proposition est une incise, comme s'il s'agissait d'une phrase secondaire destinée à être appréhendée uniquement pour sa qualité sonore. Cette répétition est aussi indice du discours indirect libre, comme si le souvenir du rêve se poursuivait dans la pensée du personnage uniquement grâce à la cellule rythmique. Cette unité répétitive¹ réapparaît dans la nouvelle comme un motif, rappelant la charnière entre le rêve et le réel : « And Miss Lavery and Mr. Oldkirk were always talking together past midnight, talking, talking ! » (CSSOCA, 5).

Lors du moment-pivot de l'*incipit* deux motifs apparaissent : celui du chant de l'oiseau et celui de la chanson. Ces motifs permettent de caractériser la nouvelle comme essentiellement dominée par le monologue intérieur de l'héroïne, mais ils jouent également le rôle d'articulation entre différents univers : celle du rêve, celle du réel, celle de la rumination intérieure du protagoniste. Cependant, les articulations ne se confondent pas forcément avec les apparitions des motifs. L'*explicit* de la nouvelle rappelle l'*incipit* grâce à l'épizeux : « Ah, the nice tall man with nice eyes, the very, very nice man ! ... » (CSSOCA, 21).

¹ Rythme binaire, réduplication.

Un autre exemple d'articulation sonore se trouve dans la nouvelle « The Disciple » qui raconte l'histoire d'un homme cherchant un échiquier étrange chez un commerçant juif (« the set of the “Twelve Disciples” »¹). Rapidement, le monde à l'intérieur de l'officine devient étrange. S'esquisse une similitude singulière entre le protagoniste en quête de l'échiquier et la pièce tombée qui représente Judas. Cette fois-ci, la charnière entre le monde extérieur et le monde étrange de l'officine avec ses symboles christiques est signalée par le son des horloges, présent dans le texte dès l'*incipit* : « Four o'clock struck in the church tower he was passing – the wide bronze rings of sound fell over him mingled with a fine powdery snow » (CSSOCA, 133). Or, en alignant le sonore sur le visuel, l'hypotypose et la synesthésie, qui apparaissent dans cette phrase, suggèrent dès l'abord un brouillage entre réalités différentes. Chacun des univers obéit à une signalétique. Le monde de l'impulsion, le monde intérieur enfoui, dont l'espace de l'officine est le reflet, attire le protagoniste par un appel (« But again, it was yielding to some small faint beckoning, some fugitive far signal, that put the next words on his tongue » (CSSOCA, 138)). À son tour, le monde réel se manifeste par la sonorité du temps objectif des horloges qui pénètre à l'intérieur de l'officine :

His misgiving, however, was only momentary, and, hearing again, in that still, strange room, the ethereal far ringing of the half-hour bells of the church tower, in the world he had left outside, and in a sense so far behind, his feeling of adventure was once more deepened and renewed. (CSSOCA, 144)

La nouvelle articule ainsi le va-et-vient entre un extérieur et un intérieur par le biais du sonore, en exploitant la propriété phénoménologique du son de pouvoir traverser des frontières spatiales, de s'infiltrer et d'exister simultanément dans plusieurs endroits :

Behind him in the tumbled room somewhere a clock struck seven in a small sweet voice, then another, nearer at hand, more briskly and loudly, then two others, simultaneously, their voices, one brazen and one treble, infelicitously mingling; and felt extraordinarily, with a bright translucence, that made him bodiless, that he was existing separately, at one and the same time, in Salt Lake City, Buenos Aires, Florence – and where else? (CSSOCA, 151)

Le protagoniste semble lui-même contaminé par les propriétés du sonore qui construit des ponts entre deux univers. La simultanété, l'enchevêtrement, l'incorporité ou la transparence sont devenues ses propres attributs. Ici, l'articulation par le sonore se construit sans recours à la répétition motivique. Le

¹ Conrad Aiken, « The Disciple », in *The Collected Short Stories of Conrad Aiken*, *op. cit.*

sonore construit simplement des moments d'intrusion et de transition, qu'il s'agisse du monde intérieur du protagoniste ou de l'espace intérieur de l'officine.

Le sonore articule deux mondes parallèles, en recourant à la technique d'auricularisation qui permet de fusionner deux univers sans qu'il y ait déplacement. Lorsque, comme dans « Bring! Bring! », l'articulation s'accompagne de reprise motivique ou rythmique, la technique d'articulation peut être rapprochée de la transition musicale de la forme-sonate où les deux thèmes sont souvent reliés par un pont qui amorce la modulation¹. Le pont est souvent repris intégralement, si bien qu'il partage avec le matériau thématique la dynamique de la reprise. C'est en ce sens que lorsque l'articulation relève de la répétition et ressemble à un travail motivique, elle se rapproche davantage du pont de la sonate qui implique à la fois la jonction entre deux tonalités et la réitération, comme, par exemple, dans la *Sonate n°5 en sol majeur*, K. 283, de Mozart² :



Exemple 6 – Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonate pour piano n°5 en sol majeur*, K.283, 1^{er} mouvement, *allegro*, mes.16-22.

Le procédé du pont³ de la sonate ressemble ainsi à la technique aikenienne de transition par auricularisation, où le raccord est sujet à reprise littérale. Cette

¹ Dans la sonate classique le pont assure le passage entre la tonique du premier groupe thématique et la dominante du second groupe. La transition modulante se termine ainsi souvent en demi-cadence dont le caractère suspensif permet d'introduire un nouveau matériau.

² Voir le contexte de cet exemple musical en annexe A.17.

³ L'épisode transitionnel qui mène au second thème chez Mozart est repris à l'identique plus tard, bel exemple de raccords entre les matériaux thématiques, qui subissent eux-mêmes une réitération importante.

technique est aussi similaire à celle qui relève du raccord et qui est utilisée dans la construction du contrepoint littéraire.

3.2 ZONES CONTRAPUNTIQUES

C'est aussi au niveau local et de façon ponctuelle que le roman utilise la technique contrapuntique. La transposition intersémiotique repose ici sur l'analogie entre le texte et la polyphonie, impliquant souvent l'imitation, qui consiste en ce qu'une voix réitère le matériau de l'autre de manière plus ou moins exacte. Dans les textes, l'imitation se traduit alors fréquemment par un jeu de parallélismes et de miroirs. Mais la polyphonie ne requiert pas forcément le recours à l'imitation et les entités d'une œuvre contrapuntique peuvent être dissemblables. En outre, le rapprochement musico-littéraire s'effectue à un haut degré d'abstraction, parce qu'il s'agit d'appliquer un modèle structurel musical qui ne peut être translittéré avec précision. Ainsi, le texte doit se contenter d'un effet ou d'une impression polyphonique. De ce point de vue, il s'agit d'examiner la façon dont la technique contrapuntique opère sa suggestion en littérature. Force est de constater que l'impossibilité d'un rapprochement parfait provient du fait que le texte ne peut transposer qu'un seul paramètre musical à la fois, privilégiant le plus souvent l'idée de la simultanéité, propre à la technique contrapuntique¹. Ce sont donc les processus de *délinéarisation* du récit que sous-tend la transtemporalité. Elle est prégnante dans les textes de Burgess et d'Aiken, et, quoique dans une moindre mesure, chez Josipovici. On remarque à ce titre que le caractère local de la technique contrapuntique, systématique chez Burgess, révèle la dialectique contrastive entre temporalité linéaire et non-linéaire, impliquant la notion de sporadicité ou celle de polarité. Ce phénomène est très courant en musique, où une composition peut contenir un passage contrapuntique, sans le développer de façon exhaustive à la manière de la fugue, comme dans le cas du *fugato*.

¹ Face à la multiplicité de paramètres qui définissent la *forme-temps* en musique (déroulement linéaire, marche harmonique, rythmes, nuances, contrastes, etc.), les textes musicalisés choisissent fréquemment un seul paramètre musical. Dans *Napoleon Symphony* de Burgess, on observe une diversité de paramètres musicaux transposés, mais, là aussi, il s'agit de zones : le texte ne peut mener de front plusieurs aspects musicaux à la fois. À l'idée de zone musicalisée et à celle du détournement dans la musicalisation de la fiction, s'ajoute la notion de transposition partielle.

3.2.1 Micro-contrepoints : le *fugato*

Dans de nombreux romans qui établissent un lien avec la musique, la technique contrapuntique n'apparaît que comme phénomène local. La transtemporalité ne semble alors que ponctuelle, de sorte que la linéarité n'est brisée que partiellement. La notion de sporadicité paraît centrale dans l'étude de la musicalisation de la fiction, eu égard à la rareté des textes entièrement fondés sur le contrepoint. Le caractère local implique qu'il existe des zones de texte où la temporalité est différente de celle du reste du texte, donc qu'il existe un contraste entre le linéaire et le non-linéaire. La notion de sporadicité mène aussi à l'idée du resserrement par lequel la texture temporelle serait plus dense à certains endroits. Or, en musique, au sein même d'une composition contrapuntique telle que la fugue, il existe déjà des zones où la superposition devient extrêmement dense. C'est ce qui émerge dans les *stretti* des fugues, comme ceux de la première fugue du *Clavier bien tempéré*, où les voix sont resserrées dès après l'exposition¹ :



Exemple 7 – Johann Sebastian Bach, *Fugue en do majeur*, BWV 846, *Clavier bien tempéré*, mes.14-17.

¹ Voir le contexte de cet exemple musical en annexe A.5.

De la même façon, les zones contrapuntiques sont dans certains romans resserrées, si bien que l'alternance entre les entités devient très fréquente¹. L'idée du resserrement conduit alors à deux enjeux textuels : d'une part, on a affaire à une intensité de texture, dans la mesure où certaines zones sont ressenties comme pourvues d'un plus grand nombre d'éléments que les autres ; d'autre part, l'intensité accrue par la fréquence d'alternance donne l'impression d'une plus grande vitesse du récit².

On peut trouver une illustration intéressante de ce phénomène dans « The Pedersen Kid » de William H. Gass. Dans une interview, Gass dit avoir utilisé la structure fuguée³, et la manifestation la plus remarquable de ce formalisme apparaît justement sous la forme de zones que l'on peut considérer comme des strettes, car le texte densifie l'alternance de ses éléments ainsi que sa répétitivité. L'une de ces zones de la strette apparaît lors d'un moment de grande tension, avant que le protagoniste ne tire, comme si la technique de la fugue rendait compte de cette tension au sein de la conscience :

The horse had circled round in it. He hadn't known the way. He hadn't known the horse had circled round. His hands were loose upon the reins and so the horse had circled round. Everything was black and white and everything the same. There wasn't any road to go. There wasn't any track. The horse had circled round in it. He hadn't known the way. There was only snow to the horse's thighs. There was only cold to the bone and driving snow in his eyes. He hadn't known. How could he know the horse had circled round in it? How could he really ride and urge the horse with his heels when there wasn't anyplace to go and everything was black and white and all the same? Of course the horse had circled round, of course he'd come around in it. Horses have sense. That's all manure about horses. No it ain't, pa, no it ain't. They do. Hans said. They do. Hans knows. He's right. He was right about the wheat that time. He said the rust was in it and it was. He was right about the rats, they do eat shoes, they eat anything, so the horse has circled round in it. That was a long time ago. Yes, pa, but Hans was right even though that was a long time ago, and how would you know anyway, you was always drinking ... not in summer ... no, pa... not in spring or fall either ... no, pa, but in the winter, and it's winter now and you're in bed where you belong – don't speak to me, be quiet.⁴

¹ L'alternance de séquences dans le troisième chapitre de *Brave New World* de Huxley, par exemple, se termine par un enchaînement de phrases qui construisent un contrepoint dont les entités s'entrelacent et défilent à un rythme effréné.

² Or, elle est *a priori* moindre en ce qui concerne le temps de l'histoire : plus on alterne les éléments, moins ils sont développés, et c'est la fréquence d'alternance qui donne l'impression de vitesse (ce qui relève du temps du récit). Si, en tant que nuance, *stretto* signifie « serré », donc plus rapide, pressé, la partie de la fugue appelée strette n'implique pas d'accélération, mais une plus grande intensité polyphonique.

³ « I've used a fugue, literally, in a story called "The Pedersen Kid," and it is, of course, a question of constructing a round. » Jan G. Castro, « An Interview with William Gass », *ADE Bulletin*, 1981, vol.70, p.30-34.

⁴ William H. Gass, « The Pedersen Kid », in *In the Heart of the Heart of the Country*, Boston : Nonpareil Books, 2000, p.73-74.

Ce qui caractérise ce passage, c'est avant tout la progression de quelques cellules-clefs qui autorisent une forte répétitivité : se trouvent reprises, littéralement ou avec modification, des phrases telles que *The horse had circled round in it* ou *He hadn't known the way*. Si l'on examine uniquement les métamorphoses des deux premières cellules, *A* et *B*, on remarque plusieurs processus tels que fusion, addition, suppression ou inversion. Cette mutabilité du matériau phrastique fait écho aux procédés de l'écriture fuguée, liés à l'imitation.

L'idée du contrepoint local implique donc une spécificité temporelle des zones de texte, relevant de l'intensité et des effets de vitesse. Cependant, au sein même de l'œuvre de Burgess, par exemple, les techniques contrapuntiques sont extrêmement variées, si bien qu'elles n'impliquent pas toutes une densité accrue. Il existe différents degrés de superposition polyphonique et différents types de structures contrapuntiques.

De manière générale, on peut distinguer d'abord la technique du dédoublement dont l'écriture se caractérise par la scission ou par l'alternative. Le trait fondamental de la technique contrapuntique dans le roman de Burgess *The End of the World News* réside dans l'utilisation de l'intermédialité et de l'intertextualité. La musique n'est pas la seule source du contrepoint. Le visuel vient s'inscrire pleinement dans la construction du récit, de sorte que l'origine de la technique se situe à la frontière entre le cinématographique et le musical, émergeant dans la technique du dédoublement dès l'*incipit*, car il s'agit d'introduire un texte qui nécessite une traduction. Celle-ci rappelle le sous-titrage filmique qui met en relief l'expérience de la translittération :

"Darf man sich erkundigen warum Sie Wien besuchen wollen?" Why coming to Vienna?
"Dies," Jones said, *"ist zum ersten Mal, dass ich gefragt werde, WARUM ich nach Wien komme. Ich komme nach Wien, weil ich Wien liebe."* First time ever asked WHY. Come because like the place. [...]
"Arisch," Jones affirmed, having nearly said *Arsch* or *arse*, *"ist ein sprachlicher Ausdruck. Ich bin nicht sicher, was Sie unter jüdisch verstehen."* (Courage: we shall not be using subtitles much longer.) Aryan a linguistic term. Not sure what mean by Jew. (EOWN, 3-4)

L'effet comique provient du décalage entre la langue de départ et la langue d'arrivée qui instaure aussi une certaine autoréflexivité. Ce dédoublement ne fait qu'annoncer d'autres occurrences contrapuntiques, qui apparaissent plus tard dans le roman, mais la pluralité linguistique est bien la marque d'un aspect notable de la technique burgessienne. Rappelons que le polyglottisme caractérise les œuvres contrapuntiques du Moyen-Âge ou de la Renaissance que sont les

chanons-motets déjà mentionnés. La simultanéité de plusieurs langues ou discours complexifie l'effet polyphonique.

Le dédoublement apparaît aussi dans l'exploitation spatiale de la page. Le parcours multiple, que la transcription graphique de la simultanéité étaye, opère aussi dans des œuvres plus anciennes. Par exemple, le dédoublement constitue la source principale de *délinéarisation* du récit chez Laurence Sterne :

"Tis a piteous burden upon 'em, continued he, shaking his head – Yes, yes, 'tis a painful thing – said my father, shaking his head too – but certainly since shaking of heads came into fashion, never did two heads shake together, in concert, from two such different springs.

God bless } 'em all – said my uncle Toby and my father, each to himself.¹
Deuce take }

On voit qu'en explorant la simultanéité, le texte interroge la langue en mettant en relief le paradigme. Des œuvres musicalisées reprennent cette technique à leur compte, comme c'est le cas dans *In Transit* de Brigid Brophy, où le paradigmatique mène à l'alternative et à la contingence :

There you are: fixed in your high (by several thousand feet) chair or wedged into your push (by jet engine) chair, dependent on h{a/u}rried n{u/a}nny's finding a moment to play attendant to you.²

La technique tient de la notion d'alternative, signe d'une temporalité relevant de la contingence. Le parcours semble laissé ouvert et soumis au choix du lecteur. C'est de ce point de vue qu'à la fin du treizième chapitre de *Time for a Tiger*, on assiste à la mise en scène d'une multiplicité de possibles :

He heard his own voice, the voice of her master, saying with lordly disdain or kindly condescension:

"I shall be out all night. I may be out all to-morrow night [...]."

Or:

"If you cannot learn to behave properly you will be packed off to stay with your relatives in Kuala Lumpur until you have considered sufficiently of the demeanour appropriate to wifely status [...]."

Or:

"Yes, you have little entertainment, God knows. I propose to invite your brother and sister-in-law to a party in these out quarters [...]."

Or:

"Divorce may be uncommon in the Punjab, but we are living at present in Malaya, whose streets are infested with the mendicant wraiths of wives who did not please their husbands."

Or:

"But that would do for the present." (TFT,155)

¹ Laurence Sterne, *op.cit.*, p.197.

² Brigid Brophy, *In Transit*, Harmondsworth : Penguin Books, 1971, p.19.

La conjecture s'oppose alors au nécessaire, le déterminé à l'aléatoire, le virtuel au réel.

D'une autre façon, le contrepoint romanesque apparaît dans la dynamique de la temporalité alternante, prédiquée sur un va-et-vient entre deux ou plusieurs entités. En soi, le procédé du va-et-vient ne manifeste rien de contrapuntique. Les alternances entre divers éléments, leurs permutations et l'insertion d'autres éléments épisodiques paraîtraient tenir davantage de l'enchaînement d'un rondeau ou de la linéarité des juxtapositions rhapsodiques. Or, c'est le présupposé de simultanéité, implicite ou explicite, qui confère à l'alternance une dimension polyphonique, comme dans le passage contrapuntique de *Nothing Like the Sun* de Burgess. Le protagoniste marche en composant une lettre dans sa tête et le texte relate aussi bien le contenu de la lettre que le chemin parcouru :

"I know not how I shall offend..." Spring walking in London, crude crosses still on the doors, but the wind blowing in the smell of grass and the ram-bell's tinkle. Piemen and flower-sellers cried. "... in dedicating my lines, no, my unpolished lines, to your lordship..." From a barber-shop came the tuning of a lute and then the aching sweetness of treble song. "...nor how the world will rebuke, no, censure me for choosing so strong a prop..." There were manacled corpses in the Thames, that three tides had washed. "...to support so weak a burden..." A kite overhead dropped a gobbet of human flesh. "... only, if your honour seem but pleased, I account myself highly praised..." In a smoky tavern a bawdy catch was flung at the foul air. "... and vow to take advantage of all idle hours..." Pickpurses strolled among the gawping country cousins. "...till I have honoured you with some grave labour..." A limping child with a pig's head leered out from an alleyway. "... But if the first heir of my invention prove deformed..." A couple of Paul's men swaggered by, going haw, haw, haw. "...I shall by sorry it had so noble a godfather..." Stale herrings smelled to heaven in a fishman's basket. "... and never ear so barren a land..." A cart lurched, rounding a corner; wood splintered against stone. "... for fear it yield me still so bad a harvest..." The sun, in sudden great glory, illumined white towers. "... I leave it to your honourable survey..." A thin girl in rags begged, whining. "...and your honour to your heart's content..." An old soldier with one eye munched bread in a dark passage. "... which I wish may always answer your own wish..." Skulls on Temple Bar. "...and the world's hopeful expectation." A distant consort of brass – cornets and sackbuts. "Your honour's in all duty..." A drayhorse farted. "... WILLIAM SHAKESPEARE. " (NLS, 97-98)

Le contrepoint est obtenu par accumulation d'aposiopèses qui confèrent au texte un aspect visuel, grâce auquel le passage contrapuntique se démarque du reste du texte. Les allusions musicales dans le texte soulignent la technique musicale, et plus particulièrement la forme du *catch*, apparenté au canon. Ce type de composition est d'ailleurs mentionné dans le roman et correspond à l'époque à laquelle le roman se déroule (« And then he started a catch and Master Woodford broke in, cracked as a crow, as *vox secunda*, and then both stopped and shouted for WS to follow as *tertia*. » (NLS, 49)). L'effet produit par le contrepoint est comique, surtout de par sa théâtralité.

Est également prédiquée sur l'idée d'un va-et-vient continu la mise en scène du fond sonore, où le récit oscille entre les dialogues et la musique. Dans un chapitre de *Honey for the Bears*, l'écoute de la musique devient fond sonore de l'action. La musique n'est mentionnée qu'épisodiquement, comme pour rappeler qu'un arrière-plan sonore continue à se déployer pendant que les événements sont en train de se dérouler (« there were two trombonists on the fourth track of side one » (HFB, 139) ; « The needle pricked at an earlier track » (HFB, 139) ; « the record-player still blared and thudded » (HFB, 142) ; « the needle hissed; it was the end of the side. » (HFB, 143)).

C'est cette méthode qui permet de préparer et d'amener le dénouement¹ dans *Beds in the East*. Crabbe, depuis le début de *Time for a Tiger*, déteste l'eau. Il avait provoqué un accident au cours duquel sa première épouse était morte noyée. Le neuvième chapitre de *Beds in the East* met en scène Crabbe et un autre personnage, Costard. Ce dernier propose d'écouter de vieux enregistrements qu'un domestique est chargé de faire passer. Les deux hommes s'installent et mène une conversation, tandis que la musique est censée se déployer en fond sonore. Le texte la rapporte en contrepoint de la conversation : « Over in a flash, Beethoven's first theme having been just about stated, the record was replaced mechanically by part of the music for King George VI's Coronation, Parry's "I was glad when they said unto me." » (BIE, 544). Ainsi les dialogues sont entrecoupés par plusieurs compositions – Schubert, Mendelssohn, Verdi – jusqu'à ce qu'un morceau de musique ne vienne attirer l'attention des deux hommes :

And then the record changed, a piano pinking high a Poulenc-like theme. Crabbe heard absently, then listened incredulously. And Costard also was listening in a kind of stupid horrified wonder. "No," he said. "No. That was lost. That was lost in Negri." Piano slid in grotesque arpeggio to the bass register: a comic fugato, the left hand occasionally leaping up to pink a discord in the high treble. (BIE, 549)

La musique dévoile ce qui liait Crabbe à sa femme. Costard s'avère être l'un de ses anciens amants et Crabbe meurt noyé peu après.

Le va-et-vient contrapuntique peut aussi provenir de la mise en abyme d'un texte. Dans *Beard's Roman Women*, la technique contrapuntique apparaît entre le texte de la comédie musicale que compose le personnage et le texte du roman.

¹ Dans *Point Counter Point* de Huxley, c'est aussi la toute fin du roman qui met en place l'écoute entrecoupée de dialogues.

Le cinquième chapitre superpose ponctuellement le texte de la comédie musicale au récit :

In Geneva Mary and Percy and his limping lordship (come in perhaps on that limp?) looked up at the statue of John Calvin. "The monster that created a monster," said Byron, handsomely bitter. "A clockwork toy called Predestined Man, wound up by God and arbitrarily set by Him on a path leading to salvation or perdition." (BRW, 97)

Le dialogue entre Byron, Percy et Mary est rapidement interrompu pour laisser place au protagoniste du roman : « Beard sat back on his chair in the kitchen. The typewriter, set as it was on the shelves he had placed across the sink » (BRW, 98). Le récit passe au personnage principal, puis, dès le paragraphe suivant, il revient à la mise en abyme, puis repasse tout aussi soudainement au héros : « "A dish of tea would do very well," Mary Shell said. It would too, very strong. Beard went into the front room and looked down on the piazza. » (BRW, 98).

La transtemporalité permet ainsi de subvertir la linéarité à des endroits spécifiques du texte. Cette dynamique temporelle apparaît d'autant plus patente qu'elle amorce un système de contrastes. C'est cette confrontation des temporalités qui construit la problématique structurelle dans *The Malayan Trilogy* de Burgess. Dès le premier volume, *Time for a Tiger*, on remarque une ambivalence entre le réel et la fiction et une autre entre l'histoire individuelle et l'Histoire universelle. L'ambiguïté provient de la superposition de l'ancrage historique, de la visée éducative du roman et de celle du divertissement (« It is hoped that this novel, which has its own elements of diversion, may, through tears and laughter, educate »¹). Burgess lui-même parle du roman comme d'une tentative de refigurer un ancrage historique spécifique (« I remade the Malay College into a multicultural school and took a good deal of trouble over manufacturing a history for it. »²). Ce n'est donc pas sans raison que le protagoniste de *Time for a Tiger* est professeur d'histoire européenne. L'Histoire étant ainsi placée au cœur du roman, elle apparaît d'abord, grâce à l'onomastique associée au nom du protagoniste, Crabbe, comme mouvement d'avancée et de recul à la fois³. La question du temps est également centrale. Elle s'inscrit dans une agonistique de temporalités en présence. Le protagoniste est au croisement

¹ Anthony Burgess, TFT, p.X (Introduction).

² Anthony Burgess, LWABG, p.400.

³ « His name has its own irony, suggesting the past imperial triumphs of the British and, at the same time, a backward scuttling into the sand of failure and eventual death. » Anthony Burgess, LWABG, p.400.

de plusieurs Histoires, comprenant aussi bien le passé des différentes ethnies de Malaisie que la rencontre entre l'Histoire de l'Est et celle de l'Ouest :

Yet the process of which he, Victor Crabbe, was a part, was an ineluctable process. His being here, in a brown country, sweltering in an alien class-room, was prefigured and ordained by history. For the end of the Western pattern was the conquest of time and space. But out of time and space came point-instants, and out of point-instants came a universe. So it was right that he stood here now, teaching the East about the Industrial Revolution. It was right that these boys too should bellow through loudspeakers, check bomb-loads, judge Shakespeare by the Aristotelian yardstick, hear five-part counterpoint and find it intelligible. (TFT, 47)

Crabbe est présenté comme un personnage à l'intersection de deux cultures : il enfreint les coutumes de l'homme blanc, mais ne peut pour autant être assimilé à un autochtone¹.

Quelques traits d'écriture subversifs surgissent alors dans la forme dont la temporalité se heurte à l'historiographie traditionnelle et symbolise l'opposition entre la conception occidentale de l'Histoire et la vision locale de celle-ci. Cette dualité provient, aussi, du double objectif de l'œuvre, celui de refigurer l'Histoire et celui de produire une fiction. Cette confrontation constitue, en effet, la pierre angulaire de l'œuvre de Burgess, où le fait historique peut parfois exercer un effet contraire, soulignant l'impossibilité de la référentialité historique. Car si les romans de Burgess sont peuplés de personnages et de faits historiques, la spécificité *intermédiaire* de la forme romanesque, elle, majore l'effet illusoire de l'historicité. L'enchaînement événementiel alinéaire, atéologique, se trouve en porte-à-faux vis-à-vis de la vision déterministe de l'Histoire. La transtemporalité – qu'il s'agisse de structures temporelles mythiques ou intersémiotiques – instaure un formalisme différent de la spécificité traditionnelle du récit historiographique.

Si l'on examine les formes de l'écrit historique en lui-même, l'on s'aperçoit qu'elles obéissent essentiellement à la successivité et souvent à la téléologie. La chronique, par exemple, enregistre les faits dans leur ordre de succession. La généalogie se doit d'être linéaire et cumulative : rien ne peut survenir dans ce qui est déjà passé ; rien ne peut être *a priori* soustrait, mais toujours cumulé. Les annales dépouillent l'écrit de toute intervention auctoriale apparente, en procédant à un enregistrement ascétique de faits qui ressemble à la structure de la liste, de sorte que l'écrit ne peut échapper à la linéarité temporelle. Dans ce contexte,

¹ On remarque également que Crabbe est à la fois historien et musicien, ce qui permet à Burgess d'entrecroiser deux traits symboliques dans la construction de son personnage.

emprunter des faits et des personnages historiques, réécrire l'Histoire, ce n'est pas forcément se soumettre à la nécessité d'une linéarité absolue, car rien n'exclut les analepses. Mais l'introduction des temporalités d'autres arts déjoue la vision unique de l'Histoire, fait se confronter l'esthétique et l'historiographie, et, par le questionnement constant du langage, confère au médium un degré d'instabilité.

C'est donc dans cette dynamique d'agonistique temporelle qu'émerge la technique contrapuntique. Le second chapitre de *Time for a Tiger* constitue une confrontation de la sphère privée d'un personnage et de la sphère publique d'un pays par l'entremise du contrepoint. L'individuel alterne ainsi avec le collectif. La technique contrapuntique consiste ici en une alternance parfaite entre le récit du sommeil du protagoniste Victor Crabbe, permettant de caractériser le personnage ainsi que de retracer les points essentiels de son passé, et la description géographique et historique d'un État malaisien. Il est essentiel que le va-et-vient entre le privé et le public soit fondé sur l'idée du révolu : il s'agit d'une superposition de moments du passé, de sorte que, en ce qui concerne l'État, ce n'est pas l'espace et le moment actuels du pays qui sont abordés, mais des points historiques ciblés, et que, en ce qui concerne le personnage, ce n'est pas ce dont il rêve *actuellement* qui fait l'objet de la description contrapuntique. On ne découvre l'actualité qu'au réveil du protagoniste, lorsque son passé et le passé du pays ont été exposés et confrontés (« Victor Crabbe woke up sweating. He had been dreaming about his first wife [...] He was grateful now for the warmth of the Malayan morning » (TFT, 33)). Il s'agit donc bien d'interposer des éléments qui appartiennent au révolu. Le déroulement du texte présente ainsi un schéma parfait en *ABAB*, et le lien entre les deux entités est assuré par un système de raccords qui relie l'histoire individuelle à l'espace publique :

He slept on the second floor of the old Residency, which overlooked the river.

The river Lanchap gives the state its name [...]. (TFT, 25)

Victor Crabbe slept soundly, drawn into that dark world where history melts into myth.

The history of the state differs little from that of its great neighbours, Johore and Pahang [...]. (TFT, 26)

Victor Crabbe was a member of the Iblis Club but did not drink Iblis Mineral Water.

After the death of Sultan Iblis there was trouble again [...]. (TFT, 27)

Victor Crabbe was in the Education Service, a resident master at the Mansor School.

On his first visit to England, Sultan Mansor had been fascinated by the public school system [...]. (TFT, 28)

Ainsi, la caractérisation du protagoniste sert de tremplin à une description, plus vaste, de l'histoire d'un État. La structure mythique du rêve à laquelle le texte fait

allusion fait écho à la structure du récit qui s'éloigne de la linéarité historiographique non pas tant par son caractère analeptique que par la spécificité de son déploiement. Si l'Histoire obéit à la successivité, la superposition appartient au rêve et au mythe qui obéissent à l'atemporalité. La confrontation de l'historique et de l'onirique se manifeste sous une forme qui déjoue et subvertit le schéma classique de la progression historique¹. C'est le formalisme musical contrapuntique, évoqué d'ailleurs dans le texte (« a counterpoint of colour united by the pedal note of the snowy uniform » (TFT, 36)) qui paraît fournir un modèle à l'écriture et constituer un moyen d'abandonner les conceptions occidentales de l'Histoire.

En ce sens, le roman recourt à d'autres techniques de présentation non-linéaire qui rappellent le contrepoint. D'une part, le récit fondé sur l'exposition d'au moins deux termes, repris un à un par la suite, peut servir d'exemple pour ce que l'on peut appeler un déroulement *épanodique*. L'épanode, qui obéit à la structure $ABn - A \dots B \dots n \dots$ et qui est fondée sur la notion d'intercalation, n'est pas en soi une figure rare et n'entrave pas forcément la linéarité du discours. Cependant, Burgess étend la proportion du procédé, visant à établir une simultanéité multiple. La fin du cinquième chapitre met en scène quatre personnages et le récit tend vers une exposition simultanée : « While she slept two men were happily awake » (TFT, 84). Cette phrase suggère un état concomitant et amorce l'épanode, car le récit va revenir sur chacun des deux hommes l'un après l'autre (« One was Alladad Khan » (TFT, 84) ; « The other happy man was Nabby Adams » (TFT, 85)). Puis, un quatrième élément est introduit comme synchronique avec les autres : « Meanwhile Victor Crabbe was dreaming. » (TFT, 86).

Dans *The Enemy in the Blanket*, la construction par épanode est également utilisée. Le protagoniste, Crabbe, écoute une leçon d'histoire et une leçon de langue. Le texte annonce d'abord les deux éléments puis procède à la citation de chacun des cours, un à un :

Crabbe got his biggest shocks from two of the experienced teachers [...].
“... And the British hate the Indians so much they build a prison called the Black Hole of Calcuta and they put thousands of Indians in this very small dark room where there was no air and the Indians died...” [...].
“ ... For fuck's sake, if you are going to speak this bloody language, take you finger out. Any work I give you you do not bloody well do.” (EIB, 253)

¹ La confrontation entre la fiction et l'Histoire est corroborée par le fait que Lanchap où se déroule l'action est un État fictif.

Le déroulement simultané des deux cours va à l'encontre de la temporalité linéaire. Symboliquement, le professeur de langue écrit alors sur le tableau le mot *CHAOS*. S'il y a une dimension atemporelle et ahistorique dans la conception du temps dans le pays, le récit paraît la mimer par un soubassement temporel alinéaire.

La construction contrapuntique par alternance est également utilisée dans ce roman. Le huitième chapitre est fondé sur la temporalité du va-et-vient entre différentes conversations. La scène est organisée autour d'une réception et la continuité entre les dialogues est assurée par l'introduction d'un élément fédérateur (le jus d'orange)¹. Le texte suit une progression, l'oscillation systématique entre plusieurs entités n'apparaissant que progressivement. Le récit décrit d'abord plusieurs personnages, sans insister sur leur ancrage dans le même lieu. De proche en proche, quelques enchevêtrements de dialogue et la présence de la boisson laissent le lecteur deviner qu'il s'agit d'un seul et même ancrage. C'est alors que le texte procède à une première série contrapuntique où, comme chez Huxley, ce sont les jeux du regard qui permettent le va-et-vient entre différents groupes de personnages :

He [Hardman] gestured towards Crabbe, who was delivering a long frowning speech to Mrs. Talbot. "He was a great Communist when I knew him, leader of the Communist Group and all that sort of thing. His conversation was thick with Lenin. But he changed."

"That is very interesting what you tell me," said Mr. Jaganathan. "I did not know Mr. Crabbe was a Communist." He drank to his discovery.

"You are very kind," said Fenella to the Abang. "I must see if I can persuade my husband to let me come." She looked for her husband and found Anne Talbot simpering at him in a far corner. "But I don't think he will mind." (EIB, 271)

La seconde étape du déroulement contrapuntique commence avec une alternance des séquences dont les raccords sont surtout assurés par les blancs du texte et par les similitudes entre les conversations :

"You can always fabricate a conference in Kuala Lumpur. And I can always visit a friend in Singapore."

"No. Please, no."

¹ La construction du contrepoint dans la mise en scène d'une réception permet, comme dans *Point Counter Point* d'Huxley, d'utiliser la métaphore de polyvocité comme point de départ pour la transposition de la technique musicale.

“No,” said the Secretary of the State War Executive Committee, a ginger man with a Lancashire accent. [...] We’re worried to death and you’d think we’d get a bit of sympathy. Damn it all, it’s their country, not ours...”

“For fuck’s sake, take your fucking hands off me.” (EIB, 273)

Puis, le va-et-vient entre les séquences devient plus dense jusqu’à ce qu’il ne reste plus que des bribes de conversations dont les origines énonciatives ne peuvent être clairement différenciées :

“We could have such a good time in K.L. There’s a nice little hotel where nobody ever goes.”

“I guess you’re always being told you’re beautiful. I won’t say what the other guys say. I’ll just say that you look like something special to me.”

“I was given a special piece of information to-night.” (EIB, 274)

Le contrepoint est ainsi achevé par fragmentation d’entités qui ne paraissent pas être reliées entre elles.

La forme contrapuntique qui symbolise ainsi la fragmentation et la multiplicité d’éléments fait écho à la qualité du temps qu’éprouve le protagoniste. En effet, le temps en Malaisie possède une structure propre. L’intervention occidentale ne semble pas avoir perturbé la temporalité autochtone (« History? The State had no history. [...] The British had hardly disturbed the timeless pattern » (EIB, 195)). Dès lors, le protagoniste fait l’expérience, comme dans *Time for a Tiger*, d’une confrontation de temporalités différentes. Le chapitre contrapuntique se termine précisément sur une réflexion sur la perte de la sensation de continuité :

She was right about the day’s denomination, the single cubes of time – the porridge, then the kippers, then the bacon and eggs, then the routine of work: the champing pattern of the beast that occasionally looked up at the moon. Right or wrong, it was his way; since that January night he had lost the desire for more complex and civilized patterns. (EIB, 277)

Il semble alors exister un lien entre certaines formes musicales et la spécificité temporelle dont le protagoniste fait l’expérience à l’Est, soit que le temps n’obéisse pas à l’unicité ou à la successivité occidentale, soit qu’il semble s’être arrêté (« Time stands still in the East » (EIB, 214)) et que l’Histoire s’apparente davantage à l’uchronie (« Was history becoming a timeless dream for him ? » (EIB, 253)).

En ce sens, la forme musicale sous-tend la conception non-linéaire du temps, temps qui perd sa direction par le contrepoint et sa téléologie unique par la forme cyclique. Ce dernier aspect s’apparente alors à la temporalité mythique, illustrée dans le roman par la sonate de César Franck :

[...] they went to hear the violinist playing the César Franck sonata. She talked animatedly about the canon in the last movement, the cyclical form, deploring the romantic treacle which glued up the neo-classicism. Talbot showed interest in the treacle and recited a passage from *Piers Plowman* about the treacle of heaven. He ate this with a spoon, waiting till Pyrex dish be drawn from the oven. In the dish was a baked crab.” (EIB, 357)

L'image du crabe revient encore une fois signifier la bi-directionnalité tandis que la sonate rappelle la cyclicité de l'Orient. La non-linéarité et le cycle, à ce niveau microstructurel, font écho à la cyclicité macrostructurelle de la trilogie dont chacun des volets est centré sur une arrivée et un retour¹.

Se font ainsi jour quelques-unes des caractéristiques de la technique contrapuntique burgessienne. La notion de dédoublement ou d'alternance ou encore celle d'agonistique temporelle réapparaît dans la plupart des romans de Burgess, ne concernant que certaines zones de textes. Il existe d'autres fonctions et d'autres types de technique contrapuntique. On peut à ce titre mentionner l'utilisation de la simultanéité comme technique de résumé dans le récit² ou l'effet comique qui émerge dans certaines zones contrapuntiques :

“Yes.Yes.”

That identical vocable was being breathed by Edwina Duffy as, at that very moment, she lay naked in the naked arms of young Professor Nat Goya in the tumbled bed of his apartment. (EOWN, 116)

“No. No. No.”

That vocable was now being uttered sharply by Vanessa Brodie, Frame as she would be again tomorrow. (EOWN, 117)

“Yes. Yes. Yes.”

The word was being spoken in colourless clinical confirmation by Dr Emile Fouilhoux. (EOWN, 117)

L'effet humoristique du contrepoint est suggéré (« Cats are wailing in most melodious counterpoint » (EOWN, 119)), mais il provient surtout du système de raccords qui se fonde sur la répétition exacerbée et le comique du lien³. Ce dernier aspect constitue, en effet, la problématique centrale de la technique contrapuntique.

¹ L'idée du cycle est opérée par celle de la temporalité du différé : c'est la technique du canon dans le quatrième mouvement de la *Sonate pour violon et piano en la majeur*, FWV 8, de César Franck qui véhicule le temps du différé. Il s'établit un dialogue canonique entre le violon et le piano, dialogue fondé sur une superposition partielle et majoré par l'utilisation de la syncope qui permet d'introduire l'alternance entre les instruments.

² « “Yes,” said Robert Loo. He did not care much one way or the other. It was dark, dark that enclosed in one big coat Crabbe in Mawas, groaning with his scorpion bite, Vythilingam in the gently ambling train, Rosemary home at last, with the door shut on Jalil, Syed Omar cursing his lot in a coffee-shop over cadged brandy and ginger ale. And the dark brought out the prostitutes. » (BIE, 534).

³ Le lien lui-même devient un outil du comique.

3.2.2 Raccords

Un certain nombre de techniques contrapuntiques mènent à des méthodes spécifiques de construction polyphonique tel le raccord. Dans *The End of the World News* de Burgess, la structure alternante globale du texte implique un certain nombre de techniques qui assurent les liens entre les divers volets du roman. Parmi les outils d'écriture contrapuntique, ceux qui sont au premier plan appartiennent à la catégorie générale du raccord. On peut ainsi distinguer plusieurs types de raccords entre les parties distinctes.

À un niveau moins explicite, la simultanéité découle naturellement du sens. Le texte procède à un changement d'ancrage, et ce type d'alternance n'est utilisé qu'au niveau local, dans le cas du micro-contrepoint. Ainsi, le premier chapitre fait défiler plusieurs moments distincts sans construire de pont verbal spécifique :

The cigar was still alight. He puffed and went out puffing.
Martin and Jones now spoke English. (EOWN, 7)
"God help you too."
The Ritz bar in Paris was almost empty. (EOWN, 10)
"Any time, he said, for Christ's sake."
There was a Nazi flag high above Berggasse. (EOWN, 12)

Le changement d'ancrage permet de postuler qu'il s'agit d'actions qui seraient censées se dérouler simultanément. Çà et là, le texte motive la simultanéité (« At that moment | At that moment the man himself walked in » (EOWN, 7)) et le raccord entre les séquences est alors tributaire du sémantisme. Or, d'ores et déjà, émergent d'autres aspects du raccord chez Burgess : d'un côté, les parallélismes entre les actions impliquent un degré de répétition, non dépourvue de comique ; de l'autre, le basculement d'une séquence à l'autre est accentué par l'aposiopèse.

C'est que le raccord par rupture – aposiopèse ou tmèse – constitue de loin l'outil le plus systématique de l'écriture contrapuntique dans le roman. La simultanéité est ainsi suggérée par une abrupte rupture qui sape la linéarité, mais qui assure aussi la continuité entre les entités contrapuntiques distinctes. Ainsi, la rupture, qui se manifeste, dans un chapitre, sous forme d'aposiopèse (« And so the door at once opens and in strides » (EOWN, 75)), devient une sorte de tmèse, dans la mesure où un autre chapitre reprend la continuité (« Trotsky. Handsome, in his late thirties, over-energetic » (EOWN, 85)). Autrement dit, l'aposiopèse n'est qu'apparente et a à voir avec le phénomène d'intercalation que représente la

tmèse, de sorte que la lecture implique une oscillation constante entre deux ou plusieurs entités.

En outre, certaines parties sont fondées sur un système de continuité qui s'étend à plus de deux chapitres : si la tmèse est résolue d'un chapitre à l'autre (« For now there enters (EOWN, 224) – « Trotsky. Quieter [...] (EOWN, 237)), ce même chapitre amorce une autre rupture qui sera, à son tour, comblée (« And now there enters » (EOWN, 241) – « Into the room Natalia » (EOWN, 263)). Ce type de raccord assure la continuité des récits dans la dynamique d'alternance et constitue ainsi un élément fédérateur entre les voix du contrepoint. À ce titre, le raccord linguistique peut être apparenté à ce qui permet, dans la fugue par exemple, de lier un sujet à un autre. Verticalement, il peut s'agir des zones de transition d'une fugue où il s'agit d'amener un sujet ou de passer d'une occurrence d'un sujet à une autre : le plus souvent ce sont les épisodes ou les divertissements qui jouent ce rôle. Sur le plan vertical, on doit signaler la nécessité de raccords harmoniques dans l'apparition simultanée des voix. Sur le plan horizontal, si l'on examine, par exemple, une fugue du *Clavier bien tempéré*, on remarque l'importance des épisodes en tant que phénomène transitionnel qui joue un rôle harmonique crucial, permettant d'agencer la marche des différentes entrées par la modulation comme dans la *Fugue en ré majeur*, BWV 850, du *Clavier bien tempéré*, où la transition qui assure (par modulation) la liaison entre les différentes entrées du sujet est composée d'un fragment initialement associé au sujet (triples-croches) et d'une cellule rythmique descendante (doubles-croches superposées au rythme en croche pointée, double-croche)¹ :



Exemple 8 – Johann Sebastian BACH, *Fugue en ré majeur*, BWV 850, *Clavier bien tempéré*, mes. 17-18.

¹ Voir le contexte de cet exemple musical en annexe A.7.

D'une certaine façon, les divers raccords textuels s'apparentent aux zones de transition de l'écriture contrapuntique. Cependant, contrairement à la musique où la transition peut être elle-même issue de bribes du sujet, ces raccords textuels ne relèvent pas encore du principe d'imitation.

C'est à un autre niveau que l'on peut détecter un phénomène d'imitation. En ce qui concerne la fugue, une dynamique d'échos s'établit entre diverses voix. On peut mentionner à ce titre le procédé du mouvement contraire ou celui du mouvement rétrograde qui construisent une dynamique de miroirs entre les voix. Si l'on regarde la *Fugue en sol mineur*, BWV 861, du *Clavier bien tempéré*, la dynamique de miroirs s'établit dès l'*incipit*, où le début de la réponse est une inversion du début du sujet tout comme le début du contre-sujet est une inversion de la fin du sujet¹ :



Exemple 9 – Johann Sebastian BACH, *Fugue en sol mineur*, BWV 861, *Clavier bien tempéré I*, mes.1-3.

De la même façon, l'on peut rapprocher l'écriture burgessienne de la technique de l'imitation, à l'œuvre aux niveaux de la thématique et de la symbolique. Le raccord entre les séquences alternées et simultanées n'est plus un point de jonction horizontal, mais une liaison transversale. Dans *The End of the World News*, les liens thématiques prolifèrent : la toux de Freud est reflétée par celle de Frame ; le cours dispensé par Valentine Brodie (« At that moment Valentine Brodie, [...], was delivering his last lecture before the Christmas break » (EOWN, 28)) fait écho à celui auquel songe Freud dans le train (« The lecture had been given on a winter's night » (EOWN, 33)) ; le rassemblement de psychologues (« the lecture he gave shortly after » (EOWN, 150)) répond au rassemblement communiste (« The hall hired for the rally of workers » (EOWN, 151)). De surcroît, les trois voix du contrepoint burgessien sont reliées par la question générale de l'eschatologie. La fin du monde est en jeu dans chacun des récits, qu'il s'agisse d'un renouveau

¹ Voir le contexte de cet exemple musical en annexe A.8.

espéré par les communistes, de la mort et de la persécution liées à la guerre en ce qui concerne Freud ou de l'apocalypse en Amérique. Ainsi, se tisse un réseau d'allusions et de symboles qui tournent autour de cette thématique centrale : l'astre menace l'avenir de la planète (« The day of the cataclysm is coming, Cat Day as we may whimsically call it, and the identity of the world-destroyer is known to you all. Lynx, most vicious of cats. » (EOWN, 190)) ; la guerre menace l'avenir de la famille (« There was something on the front page, Freud could see, about the *fin du monde*. » (EOWN, 339)) ; la même question se pose pour les communistes (« The end of the world, indeed. There's only one world coming to an end, and we know which it is. » (EOWN, 338)).

L'imitation est ainsi réalisée par le système de liaisons thématiques ou symboliques. La transition qui se fonde sur l'imitation participe de la dynamique du raccord en tant que passerelle entre diverses voix. Toutefois, alors que le raccord relève d'un processus de jonction par apposition, la liaison participe d'une transversalité et d'une verticalité. Autrement dit, là où le raccord assure la continuité linéaire des différentes voix, la liaison opère une jonction dont la temporalité n'obéit plus à la linéarité, mais davantage à une circularité ou une transversalité. Lorsque l'alternance des chapitres devient plus soutenue, les liaisons thématiques, comme les raccords, assurent la continuité entre les fragments d'une même ligne temporelle (« Ferenczi fainted » (EOWN, 180); « Ferenczi had come to » (EOWN, 181) ; « Ferenczi fainted again » (EOWN, 181); « Ferenczi had come to again » (EOWN, 182)). Des accolages transversaux s'opèrent aussi entre les entités non reliées entre elles (« *Kaffeepause* », par exemple, apparaît dans deux entités séparées (EOWN, 184 et 185)). Par conséquent, les raccords et les liaisons semblent contenir en germe les deux axes de la dynamique temporelle fuguée : la dimension horizontale, linéaire, nécessite des liens qui assurent sa progression ; la dimension verticale, harmonique, requiert des passerelles transversales.

Cette technique de liaison et de raccord semble récurrente dans les textes qui instaurent la temporalité contrapuntique. Le onzième chapitre de *Point Counter Point* d'Aldous Huxley, fondé sur l'alternance de séquences, est aussi prédié sur la dynamique de liaisons et de raccords. Les deux types de lien sont également en jeu ici. D'une part, l'alternance des séquences requiert la continuité

de chacune d'entre elles, ce qui est assuré par la reprise partielle d'un élément d'une séquence au début d'une autre :

"Full of batrachian grapplings in the dark," he concluded, and modestly coughed to commemorate his achievement [...].¹

"Batrachian!" Lucy repeated and laughed [...].²

"Or else you might have put it in yourself. Putting the bottom in again is one of the traditional occupations of the aged."³

"Talking about elders," said Lucy, "Did I ever tell either of you that really marvellous story about my father?"⁴

Ce type de raccord est donc moins abrupt que celui utilisé par Burgess dans *The End of the World News*⁵. D'autre part, des éléments symboliques et thématiques opèrent des liaisons transversales, établissant des effets de miroir entre les séquences alternées et rapprochant le texte de la technique de l'imitation. Le dialogue entre Peter Slipe, Lucy Tantamount et Willie Weaver évoque le nom de Beatrice Gilray alors que la séquence qui suit porte justement sur Beatrice, qui à son tour renvoie à la séquence précédente, mentionnant Peter Slipe. De nombreuses passerelles inter-séquentielles émergent dans la proximité des thèmes abordés (« coal and iron » d'une séquence fait écho à « Take coal » de l'autre, tout comme « fossilized carrion » renvoie à « charogne infâme »). Outre l'utilisation de ces deux types de lien, le texte de Huxley recourt à la séparation typographique sous forme de trois astérisques. Ceux-ci ne traduisent plus simplement la division en sous-chapitres, mais acquièrent une signification spécifique, si bien que la graphie seule devient indice de simultanéité :

* * *

"And when you come to think of it," Illidge was saying, "the time it took to form the coal measures divided by the length of a human life isn't so hugely different from the life of a sequoia divided by a generation of decay bacteria."⁶

* * *

La spatialité de la page est donc utilisée de façon à symboliser une dynamique temporelle. Hormis les astérisques, on note l'exploitation fréquente des blancs¹ de texte ainsi que l'alternance de caractères.

¹ Aldous Huxley, *Point Counter Point*, *op.cit.*, p.124.

² *Id.*, p.128.

³ *Id.*, p.134.

⁴ *Id.*, p.135.

⁵ La dynamique de la tmèse est moins patente, car ce n'est pas au niveau syntaxique qu'intervient la rupture, mais au niveau séquentiel. La reprise est donc assurée par la réduplication et non pas par la continuation. La continuité de chaque entité est donc, paradoxalement, moins importante.

⁶ *Id.*, p.130.

Burgess utilise aussi la typographie pour différencier les origines discursives dans la zone contrapuntique de *Napoleon Symphony* où s'entrelacent les voix de Napoléon, de Joséphine et des enfants :

The servants listened, as to an enacted drama.

O GOD TO THINK THAT ONE TO WHOM I ENTRUSTED MY VERY INNERMOST HEART IN KEEPING but I swear it is long over it was foolish but it is long done I have lived a life of solitary virtue there is evidence talk to Madame Gohier your whole family is against me they will say anything I WOULD HAVE DONE BETTER TO LISTEN TO MY FAMILY A MAN CAN TRUST ONLY HIS KIND O GOD GOD THE TREACHERY LET ME NEVER TRUST ANY WOMAN AGAIN I WHO SPENT SUCH TRUST ON A WORTHLESS WORTHLESS *let us speak for our mother let us speak for ourselves let us be a happy and united family she loves you we love you you love her* YES EUGÈNE YOU ARE A BRAVE A FINE YOUNG MAN AND YOU HORTENSE ARE O GOD GOD GOD I was foolish god knows I was foolish but I learned my lesson long before these calumnies spread IF ONLY I HAD NOT but you were bound to be KNOWN KNOWN *think of us think of* lied to since MY ISLAND BREEDS OTHELLOS your family hates me BUT I LACK THE they will do anything to KILLING SPIRIT blacken me in your I AM A MAN as for black they talk of the tarbrush which is more who seeks but calumny PEACE PEACE and out of a mere peccadillo *oh you are breaking our* AND LOVE they wish to break all our AND A FAMILY OF LOVING *hearts hearts HEARTS.* (NS, 59)

On remarque encore une fois que malgré le dense entrelacs de discours, la lecture reste largement linéaire. En utilisant la voix et différentes origines discursives, ce type de contrepoint constitue un genre à part qui s'apparente davantage à la notion de polyphonie au sens bakhtinien².

3.2.3 Texture et profondeur temporelles

Nous observons que l'on a affaire à un détournement de la forme dans la transtemporalité, dans la mesure où la temporalité contrapuntique n'est pas strictement similaire à celle impliquée par la musique. D'abord, la simultanéité effective en musique ne donne lieu, en littérature, qu'à des tentatives qui ne peuvent se contenter que d'une impression. Malgré les techniques de

¹ C'est le cas dans *The End of the World News* de Burgess, mais aussi dans d'autres romans, comme le troisième chapitre de *Brave New World* de Huxley.

² Le concept du polyphonique et celui du dialogisme ont évolué chez Bakhtine au cours du temps, de sorte qu'ils peuvent renvoyer aussi bien à l'idée de la polyvocité romanesque (en tant que pluralité de consciences, mais aussi celle d'idéologies) qu'à la notion de multiplicité stylistique ou encore à celle d'équivocité. Néanmoins, il paraît important de considérer la polyphonie bakhtinienne dans une perspective linguistique et énonciative, liée au plurilinguisme : « Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après des indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux "langues", deux perspectives sémantiques et sociologiques. » Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978, p.126.

délinéarisation, le polyphonique littéraire reste en partie rectiligne, et il existe différents degrés de superposition dont le degré zéro impliquerait que l'on parvienne à lire deux éléments ou plus simultanément. L'impossibilité de musicalisation parfaite, déjà évoquée, découle ainsi d'une propriété temporelle de la lecture, différente à cet égard de l'écoute et de l'exécution musicale. Tout se passe comme si, ne pouvant pas instaurer de structure à niveaux superposés, le littéraire démêlait les couches contrapuntiques pour les aligner les unes après les autres. La superposition de plusieurs entités ($A+B+C$) donnerait donc lieu à une alternance (ABC).

En réalité, la simultanété est, en ce qui concerne le contrepoint, soumise à des contraintes liées à l'harmonie qui font qu'il ne s'agit pratiquement jamais d'une superposition constante de deux ou plusieurs lignes parallèles pendant le même laps de temps. Au contraire, la polyphonie relève davantage d'un phénomène scalaire qu'illustre parfaitement le canon¹ et d'où découle la nécessité de raccords et de transitions. En surface, la polyphonie perd donc sa profondeur dans le texte qui transforme sa temporalité scalaire en une temporalité linéaire, mais, en réalité, l'alternance textuelle implique la simultanété de manière sémantique : ABC reste donc en surface ABC , tout en étant censé représenter $A+B+C$ ². Il s'établit ainsi une dynamique de tension entre la texture et la profondeur³ du texte qui fait que la temporalité musicale est partiellement détournée de son fonctionnement originel, de sorte qu'une forme musicale spécifique semble parfois mener à d'autres formes musicales dans le texte.

Il est important de noter que la problématique du détournement résulte de l'impossibilité de garder les proportions temporelles entre le texte et la musique : les micro-contrepoints déjà mentionnés ne peuvent être perçus comme tels que si

¹ C'est l'idée du *différé* qui apparaît au premier plan.

² Dans le cas du contrepoint figuré par l'intermédiaire de la spatialité de la page, la simultanété paraît plus flagrante, mais elle reste toujours tributaire de la linéarité. Pour Burgess, seul Joyce est parvenu à une parfaite polyphonie dans *Finnegans Wake*, où c'est la polysémie qui implique la pluralité constante. Rappelons, à ce titre, le détournement qui s'opérerait dans le rapport entre la littérature et la polyphonie : si l'on considère que, d'une certaine manière, la polyphonie musicale s'inspire de la métaphore de la métaphore (la capacité du littéraire de signifier plusieurs choses à la fois, comme dans la métaphore, dans l'allégorie ou dans la polysémie), la polyphonie littéraire reprendrait à la simultanété musicale sa propre faculté de multiplicité de signification que *Finnegans Wake* porte à l'extrême, si on le considère comme un texte musical polyphonique, à l'instar de Burgess.

³ Nous utilisons l'image d'une fabrique perceptible uniquement en surface (*texture*) afin de l'opposer aux dynamiques formelles plus complexes (*profondeur*).

l'on admet qu'un fragment textuel donné traduit le sujet ou la réponse d'une fugue. Or ces derniers se limitent la plupart du temps à quelques notes tandis qu'une entité correspondante se voit contrainte de s'étendre, en littérature, de quelques mots à plusieurs pages. Ce problème se pose d'autant plus dans le cas des œuvres qui présentent un formalisme important, sans pour autant l'inscrire dans une intention de créer le contrepoint. Il paraît alors possible de considérer leur temporalité en fonction de plusieurs formes musicales.

Dans les nouvelles d'Aiken, par exemple, certains paradoxes importants de la problématique du contrepoint se font jour. Les nouvelles où la technique contrapuntique est largement utilisée se démarquent clairement des autres nouvelles par leur formalisme. Le premier paradoxe lié au contrepoint réside dans la tentative de formaliser l'informe de la conscience, car la technique polyphonique est utilisée avant tout pour dramatiser le contraste entre le temps intérieur et la réalité extérieure. C'est en présentant la conscience dans son rapport simultané au monde que la nouvelle contrapuntique sature le conflit entre intérieur et extérieur. Un second paradoxe de la technique polyphonique, c'est qu'il ne s'agit que partiellement du contrepoint. La simultanéité ne peut être que suggérée, le degré d'imitations¹ possibles est réduit et la forme, qui semble viser à présenter le matériau littéraire dans un déroulement fugué, ressemble davantage au déroulement, plus unilatéral et moins stratifié, de la sonate ou d'une rhapsodie.

Dans « Round by Round »², écrit à la troisième personne, le protagoniste transcrit un match de boxe sur une machine à écrire. D'emblée, on a affaire à deux plans temporels : l'ancrage temporel du personnage (T_0) et celui de l'événement sportif (T_x) :

[...] and typed in capitals ROUND ONE. He propped up his pencilled notes of the fight against the calendar pad, then pulled it nearer, trying to make out his own shorthand. Romero led with left and followed with light right before going into clinch. He typed quickly with his forefingers. (CSSOCA, 236)

Un autre personnage apparaît, de sorte que les bribes de dialogues entre les protagonistes rendent possible la réémergence fréquente de cette première temporalité. Ainsi, la première partie de la nouvelle jongle entre deux plans

¹ Au sens musical du terme.

² Conrad Aiken, «Round by Round », in *The Collected Short Stories of Conrad Aiken*, *op. cit.*, p.236.

temporels *A* et *B*, respectivement T_0 et T_{-x} . Or, à la fin de cette partie, apparaît un tout autre élément, celui du désir du personnage pour une femme, impliquant le futur (T_{+x} ou *C*). Cet élément soulève un problème fondamental : la division de la forme littéraire ne peut s'affranchir du sémantisme. Si l'on divise la nouvelle en divers blocs temporels, on tombe souvent sur des pierres d'achoppement là où l'ancrage temporel n'est pas univoque. On se rabat alors sur la dimension thématique. C'est le cas pour l'élément *C* dans cette première partie de la nouvelle, élément qui se démarque des autres, mais qui n'est pas raccroché à une temporalité précise. Ainsi, on aboutit à un premier schéma : *ABAB ABAC*. Un nouvel élément apparaît aussi dans la seconde partie de la nouvelle : si le schéma poursuit majoritairement l'alternance *AB*, c'est-à-dire le contrepoint entre le passé et le présent, émerge l'*ekphrasis* d'une photographie (*D*). La description convoque également un passé, la seconde partie aboutissant au schéma : *ABAB DABA*. La troisième partie continue l'alternance, donnant *ABABA*. Puis, la dernière partie revient à l'*ekphrasis* et, thématiquement, également à la femme mentionnée à la fin de la première partie à laquelle le protagoniste écrit une lettre. La coda rappelle le T_0 , et la quatrième partie aboutit au schéma (*DC*) *A*. On s'aperçoit que le texte obéit à un ordonnancement temporel très précis. Les parties I et II instaurent une alternance quasi-parfaite, se répondant en miroir par l'introduction d'une nouvelle entité chacune. La partie médiane rappelle le chiasme mais aussi la construction en rondo¹, valable, à un niveau général, pour toute la nouvelle. La partie IV récupère les éléments nouveaux dans l'alternance des parties I et II, en finissant par un retour au T_0 , *A*. L'organisation du texte en plans temporels est la manifestation d'un haut degré de formalisme. Si la forme du rondo peut être observée dans la progression textuelle, c'est le contrepoint qui vient à l'esprit en ce qui concerne le rapport sémantique des plans entre eux : l'alternance des plans donne une impression de chevauchement, au moins partiel.

On retrouve cette technique dans la nouvelle « A Man Alone at a Lunch ». Écrite à la troisième personne, elle donne cependant accès aux pensées et aux pérégrinations intérieures du protagoniste, Metcalf. Aiken esquisse une technique

¹ Le schéma fondamental du rondo est *ABA* (en tant que forme cyclique ou *forme lied*). Le schéma le plus fréquent est celui où apparaissent ce que l'on appelle des épisodes : *ABACADA*. Si l'on conçoit le rondo comme le retour (souvent de ce que l'on nomme *ritournelle*, sorte de refrain) du même par alternance, traçant un cycle et variant la forme avec quelques épisodes nouveaux, le déroulement du texte entier ressemble fort au rondo : *ABABABACABABDABAABABADCA*.

littéraire qui vise à explorer la conscience par un monologue intérieur fragmentaire, tout en se mouvant sur une forme qui présente deux traits notables. D'une part, le monologue intérieur obéit à la loi de l'association libre : la pensée du protagoniste passe d'une idée à l'autre, traversant ainsi diverses temporalités qui ne sont pas forcément logiquement reliées les unes aux autres et qui ne sont pas véritablement signalées par une quelconque indication temporelle. Ainsi, ancrée dans une situation d'énonciation présente T_0 (le protagoniste attend dans un restaurant), la temporalité principale va s'entremêler à d'autres temporalités. D'autre part, malgré l'apparence d'une suite de pensées non-consécutives et non-linéaires, le texte obéit à une organisation spécifique qui rappelle certaines formes musicales. Cette organisation est fondée sur l'alternance de diverses temporalités, et la progression linéaire des parties – progression textuelle – signe paradoxalement la fragmentation et la non-linéarité de la pensée du protagoniste.

La nouvelle commence par une longue évocation de l'univers sonore de l'espace du restaurant. Parmi les bruits mentionnés, un son se démarque – un beurrier tombe à terre, la chute paraît ouvrir l'accès à la pensée du protagoniste :

[...] the ritual of repeated orders punctuated his thought: spaghetti special, and then farther off, *spaghetti special*; fried scallops medium, and then again *fried scallops medium*; ham and, and then, and then again, *ham and...* The lunch would be forty cents. Breakfast had been twenty. Dinner would be about sixty. A dollar and twenty cents a day; eight dollars and forty cents a week. Hell to be poor. And this week, the electric-light to pay. (CSSOCA, 371)

C'est un moment-pivot qui pose d'emblée la problématique du raccord, sensible dans toute la nouvelle. Le récit cède alors la place au discours indirect libre, sans que la transition soit abrupte. Le texte recourt pour cela à une répétition spécifique : le narrateur semble répéter exactement ce que le personnage entend, à savoir une dynamique sonore double – une voix de près, une voix de loin – de sorte que la construction de l'auricularisation interne ressemble à l'organisation visuelle de plans¹. L'aposiopèse (« ham and ... ») ne fait que souligner la répétition exacte du sonore, mais elle permet aussi de donner l'impression d'un basculement vers la conscience intérieure du personnage, puisque la rupture représente ce qui n'a pas été entendu, déclenchant ainsi l'auricularisation interne.

¹ Cet effet sonore, qui ressemble à la technique cinématographique de *travelling*, est fréquemment explorée dans le traitement dynamique du son dans *La Recherche du temps perdu* de Proust.

Aussi la phrase suivante appartient-elle au protagoniste, sous la forme du discours indirect libre.

Le compte-rendu du sonore constitue donc la modalité répétitive du raccord entre voix narrative et voix du protagoniste. Ce moment-pivot marque également le premier basculement temporel : on passe de l'ancrage dans le moment présent (T_0) à la projection dans l'avenir proche (T_{+x}). L'amorce de la temporalité du futur s'opère par un effet de contiguïté qui travaille aussi à la notion de raccord. En effet, on passe de la nourriture à son prix, puis du prix de la nourriture aux factures médicales (« the doctor's bill »), ce qui permet d'amener, également par glissement contigu, la troisième temporalité : le passé, lié à l'examen médical qu'avait subi le personnage. Aussi les trois temporalités (A , B et C) qui seront développées par la suite sont-elles annoncées dans le premier paragraphe. À la fin de ce premier bloc, les entités sont re-énoncées et resserrées toutes les trois :

Spaghetti special – that's three to come. *Spaghetti special – three on ...* and now an operation. Good God. How was it to be managed? Borrow from Bill. No from Harry. From Cousin Lucy. No. Too humiliating. And just at this time, too, when Elizabeth was – (CSSOCA, 372)

Le présent est rappelé, le passé et l'avenir sont convoqués par les soucis pécuniaires du protagoniste.

Le premier paragraphe présente ainsi les trois temporalités une à une pour ensuite les superposer. La première (T_0) est associée au restaurant (A), la seconde (T_{+x}) est liée à la perspective de l'opération que le personnage doit subir (B), la troisième (T_{-x}) accompagnera tout souvenir apparaissant dans le monologue intérieur du protagoniste (C). La progression linéaire obéit ainsi à un ordre particulier : ABC (ABC). On est en droit de concevoir le texte en fonction de la dynamique musicale de l'exposition. La réapparition des trois entités peut être apparentée à la reprise de l'exposition ou à la contre-exposition en musique.

Les trois temporalités sont alors développées dans les trois paragraphes suivants, chacun commençant par une temporalité différente : le premier continue le présent (« He shifted in his chair » (CSSOCA, 373)) et se tourne vers le passé (« or like the other night at the Rankins » (CSSOCA, 373)) ; le second débute par le passé (« how lovely, lovely she had looked » (CSSOCA, 374)), fait un rappel du présent (« Drop two on, sang the voice at the counter » (CSSOCA, 374)) pour revenir au passé ; le troisième commence par l'avenir (« to get away... » (CSSOCA,

376)) pour se terminer par le passé (« all of it engulfed soundlessly and tracelessly in the past » (CSSOCA, 377)). Par conséquent, le développement reprend les éléments temporels (mais aussi les éléments thématiques) de l'exposition, en les étendant par permutation : *AC CAC BC*. Les trois paragraphes du développement se terminent par le mot « Amen », soulignant la fin de la partie principale. Suit une *coda* où les trois temporalités sont à nouveau énoncées :

Spanish omelette, sang the voice at the counter, and farther off the other voice intoned a fainter *Spanish omelette*, and the busboy flung the coarse dishes harshly upon a tray. Forty cents. Ten cents for carfare, and ten for a new pair of shoelaces. He must arrange to have his mail forwarded to the hospital. Telephone Elizabeth.... And find out, by means of guarded question, whether she had yet seen Schmidt. (CSSOCA, 377)

Des bribes de passé, d'avenir et de présent composent ainsi la fin de la nouvelle, que l'on peut concevoir comme une récapitulation et une *coda*.

Ainsi, on voit se dérouler de façon extrêmement construite et cohérente les éléments fragmentaires et non-linéaires de la conscience du personnage. Bien que le futur soit prédominant, les deux autres temporalités s'en mêlent et participent à la construction d'un ordre singulier que l'on peut concevoir comme une forme répétitive tripartite :

Exposition	ABC
2° exposition ou contre-exposition	(ABC)
Développement	AC CAC BC
Récapitulation et coda	(ABC)

Figure 4 – Schéma formel dans « A Man Alone at a Lunch » de Conrad AIKEN.

La nouvelle constitue ainsi une tentative de traitement du paradoxe de la représentation structurée de l'informe. Elle instaure une appréhension du sonore spécifique, bâtie sur la *profondeur* de l'écoute en tant que celle-ci apparaît en plusieurs plans par le biais de l'auricularisation interne. À son tour, le discours indirect libre qui donne à la nouvelle le caractère du monologue intérieur présente une autre *profondeur*, celle des plans temporels. À un niveau abstrait, ces *dégradés* de temporalités construisent une forme, tout en schématisant l'informel de la conscience. On peut considérer la nouvelle en fonction d'une forme musicale. L'exposition et la récapitulation sont des techniques de la forme-sonate. L'exposition et la contre-exposition participent de la construction d'une fugue. Mais, on peut aussi envisager le texte simplement en fonction des techniques du

discours musical à un niveau encore plus abstrait, en parlant de notions d'exposition ou de reprise, communes à un grand nombre de formes. Les concepts de raccord, de répétition, d'exposition, de développement et de récapitulation construisent ainsi une progression textuelle spécifique qui confère au texte une dimension temporelle intersémiotique.

La technique contrapuntique dans ces deux nouvelles fait écho aux méthodes employées par Aiken dans ses romans. La *sous-conversation*, par exemple, est souvent l'illustration d'un degré de simultanéité, de sorte que le texte donne au lecteur l'impression de suivre au moins deux entités à la fois. Mais, certains paradoxes, également présents dans le romanesque, émergent aussi. D'une part, l'idée de l'informel traduit la crise de la langue poétique. La dimension intersémiotique sous-jacente renforce le questionnement des moyens littéraires. D'autre part, la forme contrapuntique ne présente pas une écriture fuguée où les voix s'imitent les unes les autres, mais la suggère seulement. Le texte manifeste un ordonnancement particulier, jouant sur les plans temporels, de sorte que d'autres formes musicales peuvent être convoquées comme modèles.

3.2.4 Polarités sonores

Le caractère local du contrepoint et sa dynamique ambivalente due à la nécessité d'une mise à plat des voix polyphoniques transparaissent clairement dans le cas où c'est la spatialité de la page qui véhicule la simultanéité. En ce sens, les micro-contrepoints dans *Napoleon Symphony* de Burgess majorent le contraste entre les zones contrapuntiques et le récit simple, en construisant une différenciation visuelle sous forme de polarités. Le texte requiert ainsi une lecture en un va-et-vient constant entre le vers et les notes infrapaginales¹.

On peut considérer que ce type de construction contrapuntique atteint un haut degré de simultanéité et de resserrement. Il semble que le texte parvienne à rendre la superposition des voix, et ceci par le recours au visuel. Cette technique est utilisée par d'autres écrivains². Chez Burgess, outre *Napoleon Symphony*, la

¹ C'est ce type de typographie contrapuntique que nous avons examiné en lien avec la lecture au chapitre I.

² Nous avons pu observer la polyphonie spatiale chez Sterne. *In Transit* de Brophy ou *Take Three Tenses* de Godden l'utilisent aussi. En systématisant le recours au graphisme, le roman

suggestion de simultanéité apparaît aussi dans *The End of the World News*. Dans un chapitre, deux poèmes sont spatialement juxtaposés, impliquant une lecture verticale et horizontale à la fois. Le texte introduit thématiquement l'opposition entre deux groupes de chanteurs. La profération simultanée majore les questions d'oralité et de théâtralité (« The workers go out singing brutally, bearing Schnitzler as if to hang him, while the pacific ladies beat them with tiny or not so tiny fists, also singing. » (EOWN, 157)). Le texte oppose l'élément féminin et l'élément masculin, rappelant le lien musico-érotique chez Burgess. Les deux textes se correspondent et s'opposent à la fois, faisant écho à la technique de l'imitation en musique :

We don't want just war	Peace perfect peace
We want a <i>just</i> war	Keep our boys at home
Let the trumpets roar	Don't let's have them roam-
But for a <i>just</i> war	ing away.
Smite the Germans	Peace perfect peace
Fight the Germans	Though the drums may beat
Show them more and more	Loving hearts entreat
What a bloody war is for.	Them to stay.
Let your voices roar	Whirr your wings
But for a <i>just</i> war	Like a silver dove
As we said before	Coooooooooooo
We want a <i>just</i> war.	About love.
What is justice?	Peace perfect peace
That's a musty s-	All the workers beg
ort of thing to ask.	And a job with reg-
The task in store	ular pay.
Is fighting in a just war,	Peace to earn
Just war	Dollars to burn
Just war	Peace for the
Just	USA. (EOWN, 157)

Au niveau sémantique, l'opposition concerne le sujet : *We don't want just war* s'oppose à *Peace perfect peace* ; *Let the trumpets roar* à *Though the drums may beat*. En ce qui concerne la structure, les impératifs de l'un font écho aux impératifs de l'autre. Les deux textes ont à peu près le même nombre de syllabes, mais ils ont un schéma rimique différent, si bien qu'ils mettent en place deux réseaux de sons en force que l'on peut schématiser ainsi :

postmoderne généralise la prégnance de la simultanéité, de sorte que la lecture oscillante est sollicitée constamment, comme dans *Double or Nothing* de Federman. Sans qu'il s'agisse d'une intention de musicalisation, ce type de texte convoque un type de lecture qui se rapproche de la lecture musicale, mais s'affranchit de la notion de zones, parce qu'il concerne l'intégralité du texte.

[---i:---əʊ---ɔ---ʌ---ɔ:--- ---i:---ɔ---ə---ʌ---ɔ:--- ---e---ə---ʌ---I---ɔ:--- ---ʌ---ɔ:(ə)---ə---ʌ---ɔ:--- ---aI---ə---ɜ:---ə--- ---aI---ə---ɜ:---ə--- ---əʊ---e(ə)---ɔ:---ə---ɔ:--- ---ɔ---ə---ʌ---i---ɔ:---I---ɔ:--- ---e---ɔ:---ɔI---I---ɔ:--- ---ʌ---ɔ:(ə)---ə---ʌ---ɔ:--- ---æ(ə)---i:---e---I---ɔ: ---i:---ɔ---ə---ʌ---ɔ:--- ---ɔ---I---ʌ---I--- ---æ---ə---ʌ---I--- ---ɔ:---ə---I---ə---ɑ:--- ---ə---ɑ:---I---ɔ:--- ---I---aI---I---I---ə---ʌ---ʌ---ɔ:--- ---ʌ---ɔ:--- ---ʌ---ɔ:--- ---ʌ---]	[---i:---ɜ:---I---i:--- ---i:---aʊə---ɔI---ə---əʊ--- ---əʊ---e---æ---e(ə)---əʊ--- ---I---ə---eI--- ---i:---ɜ:---I---i:--- ---əʊ---ə---ʌ---eI---i:--- ---ʌ---ɑ:---I---i:--- ---e---ə---eI--- ---ɜ:---ɔ:---I--- ---aI---ə---I---ə---ʌ--- ---u:--- ---ə---aʊ---ʌ--- ---i:---ɜ:---I---i:--- ---ɔ:---ə---ɜ:---ə---e--- ---ə---ə---ɔ---I---e--- ---jʊ---ə---eI--- ---i:---ə---ɜ:--- ---ɔ---ə---ə---ɜ:--- ---i:---ə---i--- ---ju:---e---eI]
---	---

Figure 5 – Transcription phonétique d'un passage poétique tiré de *The End of the World News* d'Anthony BURGESS.

Ainsi, émerge un réseau de polarités entre les deux poèmes : les voyelles principales¹ dans le premier vers sont [ɔ:], [ʌ], et [ɔ], dans le second ce sont [i:] ou [ɜ:] et une série de diphtongues [eɪ], [əʊ], [aɪ], [aʊ]. Si certains sons ne sont pas transversaux, d'autres apparaissent dans les deux volets, établissant des correspondances. D'autres traits structuraux sont communs aux deux textes : l'enjambement opéré à l'intérieur même du mot apparaît dans les deux poèmes (« musty s- » *versus* « with reg- ») ; les deux textes mettent en place un certain degré de répétition, reprenant la cellule initiale. La lecture de ce passage présuppose un parcours à la fois linéaire et vertical ainsi que transversal et horizontal. Cependant, la *délinéarisation* de la lecture ne va pas jusqu'à la possibilité de procéder à une lecture qui fasse sens, à la fois au niveau vertical et au niveau horizontal, comme c'est le cas dans un sonnet de Jean Queval². Cependant, on peut rapprocher la nature circulaire de la lecture chez Burgess du principe *alluvionnaire* dont parle Queval.

¹ Nous nous concentrons exclusivement sur la transcription vocale, mais les oppositions peuvent être remarquées à un niveau plus global : [ɔ:] *versus* [ɔʊm], par exemple.

² Voir Jean Queval, *Oulipo, La Littérature potentielle*, Paris : Gallimard, 1973, p.118.

La diversité de types et d'effets des micro-contrepoints mène à quelques notions essentielles en ce qui concerne la transtemporalité musico-littéraire. La nécessité de transformation confirme l'idée du détournement dans la transposition de la forme musicale, en instaurant une tension entre le linéaire et le simultané, de sorte qu'émergent deux plans de la temporalité musicale dans les textes : d'une part, en surface, l'horizontalité suggère, dans les romans à alternance, des dynamiques formelles telles que le rondo ou la rhapsodie ; d'autre part, en profondeur, la verticalité fait appel à la technique polyphonique. La notion de zone contrapuntique entraîne l'existence d'un resserrement de texture au niveau global, impliquant, la vitesse et la rythmicité. La technique des raccords et des liaisons participe à la construction de l'imitation musicale. Les zones contrapuntiques ménagent des polarités sonores, de sorte que la lecture en va-et-vient constant obéit aussi au principe alluvionnaire. Les zones contrapuntiques et les polarités sonores mènent alors à la question de la prosodie et de la musicalité.

3.3 MUSICALITÉ

La notion de zone contrapuntique soulève deux questions essentielles dans les textes musicalisés : l'idée du resserrement présuppose qu'il existe un rythme à grand échelle alors que les polarités sonores impliquent qu'il existe des moments où le texte privilégie des traits prosodiques spécifiques. La question de la prosodie concerne d'abord les processus compositionnels spécifiques liés à la temporalité de la phrase. En second lieu, émerge la question du rythme et du mouvement en général. Le traitement verbal dans les textes de Burgess semble relever de certains phénomènes musicaux à l'échelle de la phrase. Le rythme pose la problématique spécifique du tempo dans les textes qu'illustrent les œuvres d'Aiken ou de Burgess. Enfin, à la frontière entre *poéticité* et *musicalité*, une tension particulière découle de la répétition qui interroge la textualité dans les romans de Josipovici et qui est porteuse d'implications importantes en ce qui concerne la nature de la narration.

3.3.1 Polarités sonores et prosodie

En ce qui concerne les polarités sonores, le roman le plus représentatif de ce phénomène est certainement *Napoleon Symphony*, où la musicalité souligne la prégnance de la musicalisation. Or, là encore, il est difficile de trancher nettement entre la musique du verbe et l'emprunt de techniques musicales comme le font plusieurs critiques. Si l'on postule que la prémisse fondamentale de la musicalisation de la fiction réside dans la notion de transtemporalité, l'on est obligé de constater qu'au niveau phrastique, on a affaire aussi à des processus qui tiennent de la temporalité musicale. La notion de zone et de contraste est donc là aussi pertinente. En effet, certains traits stylistiques chez Burgess révèlent des dynamiques temporelles spécifiques. On peut regrouper les caractéristiques stylistiques, en recourant à l'idée de polarités sonores qui implique qu'il y ait des zones d'accumulation d'unités semblables, comme s'il s'agissait d'agrégats ou de conglomerats sonores. La répétition simple et immédiate est déjà, à une moindre échelle, une amorce de ce phénomène.

Dans *Napoleon Symphony*, apparaît d'abord le procédé de la dérivation au sens large du terme. Il s'agit de faire dériver, à partir d'un réservoir restreint de possibles, des suites de mots qui forment des polarités et des réseaux sonores. Ce phénomène, intrinsèquement lié à l'écriture joycienne, implique en soi un degré sensible de musicalité. Il s'agit d'un processus d'écriture qui se rapproche de certains types de composition musicale grâce à la notion de dérivation, fréquemment employée dans l'imitation contrapuntique : un ou plusieurs éléments sonores donnent ainsi naissance à d'autres éléments, si bien que la réflexivité qui en découle systématiquement, souligne l'autotélisme de la forme¹. En ce qui concerne le texte, la notion de dérivation majore le langage en tant que matériau créatif parce qu'elle souligne l'aspect dynamique du littéraire *en train de se faire*.

Dans *Napoleon Symphony*, la dérivation met en place un noyau qui génère une série de termes qui, à leur tour, créent une zone de polarité sonore. On peut alors distinguer la figure du polyptote, qui implique la dérivation au sens

¹ Une application intéressante du phénomène de la dérivation au sens large nous est fournie par le texte, déjà mentionné, de William H. Gass, où opère la forme fuguée. Gass est connu pour son emploi de l'idée de l'*exfoliation*, c'est-à-dire un déploiement progressif d'entités issues d'une cellule initiale. Un phénomène semblable – nous le verrons au chapitre V – apparaît avec le travail matriciel chez Josipovici.

morphologique du terme, et les figures d'homéoteleute ou d'homéoptote. Le polyptote crée une irradiation à partir d'une cellule seule. Il s'agit d'un phénomène d'écriture qui crée une polarité à la fois rythmique et sonore, technique omniprésente dans *Ulysses* de Joyce¹ et que Burgess utilise fréquemment aussi :

[...] but the what we had to do was to hack. To hack. What we had to do was to hack. Hack, lads, and keep on hacking, Sergeant Rebour kept on hacking out, so we hacked. [...] instead of that you'd just hack, meat juice and egg yolk flying, hacking away. Gontier screamed and said that he'd just hacked at somebody who opened his eyes at him and then nodded and died from the hack in his belly. So we hacked a couple of ways clear. (NS, 181)

Le polyptote contribue à créer un effet de polarité sonore, mais il implique surtout la notion de paradigme, mettant en valeur le processus même d'écriture ou la nature du langage. Or, le paradigme est en partie faussé, dans la mesure où les éléments du polyptote dévoilent une polysémie latente, menant à l'antanaclase².

L'instauration de polarités sonores s'effectue aussi par des ressemblances qui renforcent le polyptote :

His achievements were very considerable. Consider his considerable achievements. Consider the considerability of his considerably considerable considerations. Constellations too, for that matter. There they all are, up there, in the night sky considerably rendered available for this mutual occasion. (NS, 246)

À son tour, l'homéoteleute, qui peut aussi relever du polyptote, privilégie la gradation, si bien qu'elle s'inscrit plutôt dans une logique linéaire de la dérivation : « He mused, amused, bemused » (NS, 170) ; « confused, transfused, fused » (NS, 22). Les deux exemples montrent un processus de composition *in progress*, le premier adoptant une linéarité progressive, une cellule donne naissance à des blocs sonores qui se déploient dans une dynamique de gradation. Chez Joyce comme chez Burgess, le plus souvent, les figures s'impliquent les unes les autres, créant ainsi un réseau aux ressemblances internes très grandes (« greeted and greeted the greeting greeters, grinning greetings » (NS, 252)).

Une telle construction par similitude, ainsi que le phénomène de dérivation, rappellent les techniques contrapuntiques de l'imitation. Si l'on examine une fugue

¹ Comme dans « Sirens » : « Miss Kennedy sauntered sadly from bright light, twining a loose hair behind an ear. Sauntering sadly, gold no more, she twisted twined a hair. Sadly she twined in sauntering gold hair behind a curving ear. » James Joyce, *Ulysses*, *op.cit.*, p. 247.

² C'est aussi ce que l'on voit dans *Ulysses* (« red rose rose slowly » James Joyce, *Ulysses*, *op.cit.*, p. 274). L'antanaclase illustre d'ores et déjà la spécificité de la tension de la répétition musico-littéraire : une dualité se fait jour entre répétition simple qui se rapproche de la répétition en musique, relevant de réduplication sans changement sémantique, et répétition qui ne l'est qu'en surface, car le terme repris est en réalité différent.

de Bach, le contre-sujet est, en effet, fréquemment issu du sujet, comme dans la *Fugue en sol mineur*, BWV 861, du premier livre du *Clavier bien tempéré*. Chez Burgess, le jeu de ressemblances et la construction de polarités sonores semblent relever, à ce niveau aussi, d'une technique contrapuntique.

Deuxièmement, le processus dérivationnel intègre la mise en scène du paradigme comme moyen d'instaurer à la fois la réflexivité et la musicalité. Il existe, en effet, des zones où le texte est dominé par un seul son ou un groupe de sons, comme s'il s'imposait la contrainte de rester fidèle à une seule *tonalité*. C'est le plus souvent le cas du vers, comme le montre l'exemple suivant où dominant les voyelles [æ] et [u:] :

Sand and sand and everywhere was sand,
Sand and sand and sand on hand and hand,
The Holy Land I understand is sand.
Expand the planned command that planned the sand,

With blue too true a blue too blue to view
Garagorigrawninfierieryfieryflaw
And blue to you who blew the few that flew.
Then band and bland and brand and gland and grand.

And hand and land and rand and strand and sand
And then remand the band in ampersan
And overland and reprimand the sand. (NS, 51)

Le texte comporte un certain degré de métatextualité dans la mesure où il privilégie l'axe paradigmatique comme véhicule du fonctionnement du langage même. Cette polarité sonore s'oppose à celle qui vient quelques pages plus loin, dominée par la voyelle [i:] :

And we were at sea full forty-seven days, the key
To the seas not ours but theirs, fleeing the
Fleet free of the sea, we, in ennui not glee, greeting
Each sun's levee, each evening, thee, O sea,
Seeing in sea the sheen of evergreen of damascene [...]. (NS, 56)

Ces exemples privilégient l'énumération de paradigmes sonores et créent ainsi des agrégats qui caractérisent des zones spécifiques du texte. Certaines polarités réapparaissent à d'autres endroits, produisant ainsi un effet de rappels et construisant des réseaux.

C'est aussi dans *Byrne* que la composition par zones sonores est privilégiée, apparaissant le plus souvent sous forme de zones paronomastiques. Le roman est écrit en vers, à l'*ottava rima*, qui appartient au genre des longs poèmes héroïques ou des parodies. Il s'agit d'un pentamètre iambique, obéissant

au schéma *abababcc*¹. Burgess explore systématiquement la musicalité du langage et la technique paronomastique, qu'il utilise aussi ailleurs, se trouve amplifiée ici. Dans *This Man and Music*, Burgess écrit : « If I am remembered for nothing else, I should like to be remembered for one sentence: "He breathed bafflingly on him, for no banquet would serve, because of the known redolence of onions, onions, onions." » (TMM, 191). Cette phrase, qui apparaît plusieurs fois dans la tétralogie d'*Enderby*, institue la musicalité du verbe par la technique paronomastique : puisqu'elle s'inscrit dans la dynamique de la reprise, elle obéit à la loi de la musique et semble s'affranchir de la dualité du signe littéraire, dans la mesure où elle n'a de signification qu'en tant que motif récurrent.

Dans *Byrne*, la paronomase constitue le trait principal de l'écriture, conférant au roman un aspect sensiblement musical. La systématisation de la paronomase mène à l'autotélisme linguistique, où la nécessité du signifié cède la place à la nécessité du signifiant, loi de contraste, d'échos et de parallélismes. Cela ne veut pas dire que le signifié devient contingence ou que le sens devient secondaire, mais que, comme en musique, un signe peut en engendrer un autre. En musique, une cellule rythmique ou mélodique, par exemple, peut donner lieu à la création d'une autre : une mélodie peut être issue, comme c'est souvent le cas dans les œuvres d'Haydn, d'un motif d'accompagnement². La loi esthétique fondamentale, comme le signale Calvin S. Brown, est fondée sur le contraste et le parallélisme. En tant qu'intermédiaire entre contraste absolu (la différence) et parallélisme absolu (répétition exacte, rime), la paronomase permet de mimer le phénomène musical universel qu'est la répétition avec variation.

En ce qui concerne *Byrne*, il peut s'agir de simples échos (« This poetaster had to do instead » (B, 5)). De plus, outre les rimes qui apparaissent dans le schéma *abababcc*, il existe des rimes intérieures ou des phénomènes d'homophonie qui soulignent les parallélismes et les échos : « Burned up this Byrne alone » (B, 6). Le réseau de ressemblances se construit également ici par l'entremise du polyptote (« stirred their rancid stirabout » (B, 7)) ; il est renforcé par l'allitération et l'assonance (« Sewall swallowed somewhat sourly » (B, 82) ; « the great black crack | Back of a sack of a slack zodiac » (B, 115)) ; d'autres figures de

¹ L'*Arioste* et *Byron* constituent des figures de proue pour ce type de vers.

² Cf. Charles Rosen, « Quatuor à cordes », in *Le Style classique*, Paris : Gallimard, 1978, p.147.

styles contribuent aux effets de parallélisme, comme dans le passage « Oh, androblastomas [...] | There's seminomas, teratomas blocking | The seminiferous ducts » (B, 87), fondé sur la paronomase et l'homéoptote à la fois.

Une autre manière d'établir des parallélismes paronomastiques consiste à présenter une chaîne verbale progressive, de sorte que la phrase semble mimer le processus de composition même. Cette utilisation de la paronomase par accroissement est un élément de l'influence joycienne chez Burgess : « was gritty, ashy; she, aghast a ghost » (B, 118) [wɒz'grɪti'æʃi'ʃi:ə'gɑ:stə'gəʊst] dans *Byrne* rappelle certains développements phrastiques dans *Ulysses*, comme, par exemple « A sail! A veil awave upon the waves »¹ [ə'seɪlə'veɪlə'weɪvə'pɒndə'weɪvz].

Le recours à la dynamique des polarités et des parallélismes sonores confère au texte une valeur hautement métadiscursive : le mot est constamment ressenti comme tel et le texte semble interroger la langue et la littérature mêmes, en exacerbant le potentiel sonore du signifiant. Fréquemment, le signifié semble jouer un rôle secondaire, si bien que l'on a affaire à un phénomène de *musication*², et que le verbe ne paraît être que matériau de composition.

Cet autotélisme et cette réflexivité sont soulignés par un autre trait d'écriture systématiquement exploité dans *Byrne* qui consiste à ménager la césure et l'enjambement de façon à ce que, en décomposant le verbe, le texte accentue l'arbitraire de sa signification et accorde plus d'importance à sa valeur sonore. De fait, la coupure de la scansion poétique n'est pas régulière, la césure apparaissant aussi bien en position initiale qu'en position médiane ou terminale. L'irrégularité de la césure brise continuellement le rythme de la forme poétique stricte, qu'il s'agisse de l'*ottava rima*, de la strophe spensérienne ou d'autres structures poétiques utilisées dans le roman. De sorte que se fait jour une confrontation entre le poétique et le prosaïque. Si les rimes et les pieds tendent à une régularité, le découpage phrastique la déjoue constamment. Parmi les diverses sortes de rupture, celle qui mérite la plus grande attention est la césure terminale, qui implique l'enjambement et s'accompagne le plus souvent d'un découpage par syllabes qui s'affranchit des limites des mots. Burgess joue avec la

¹ James Joyce, *Ulysses*, *op.cit.*, p.253.

² En tant que musicalité exacerbée. Voir Bernard Dupriez, *Gradus*, Paris : U.G.E., 1984, p.304.

difficulté de créer des vers poétiques parfaits, en insérant des ruptures au milieu du mot, si bien qu'une unité verbale appartient à la fois à deux vers, littéralement scindée en deux. Un tel découpage apparaît dès le début avec la dislocation de l'article qui mène à l'enjambement (« Anvilling rhymes amid poetic steam, a | Sort of Lord Byron » (B, 5)). Puis, les strophes introduisent systématiquement des rimes dépendantes à la fois de la césure, de l'enjambement et de la scission du mot :

In temporary remission from the fetters [...]
 Of pub or club or parish hall he'd get a s-
 -Mall [...]. (B, 11)
 "Law fish?" "You know I hate it." "Nagasaki." [...]
 I hate it." "Hiroshima too. The black i-
 Niquity." [...] (B, 52)
 I have the whole of Advent to decide in [...].
 The Ultimate we usually divide in-
 To the eternal three [...]. (B, 53)
 He found his room. The linen was unchanged [...]
 There that dried emission. One thing strange d-
 Eclared her new obsession [...]. (B, 56)

La scission entre dans un processus temporel qui relève à la fois de la coupure, de la dislocation et de l'étirement. On peut comparer ce phénomène à certains processus musicaux. La présence simultanée du mot sur deux plans peut être rapprochée de la prolongation de la durée d'une note sur plus d'une mesure, obtenue par la liaison de prolongation. On peut voir dans cette dynamique le phénomène de la note prolongée suite à une syncope, comme dans ce début de l'*Étude-tableau n°1*, op.33, de Rachmaninov¹ :



Exemple 10 – Sergieï RACHMANINOV, *Étude-tableau n°1*, op.33, mes.1-3.

Cette scission fréquente amorce une tension entre le langage conventionnellement non-structuré et le langage formel de la poésie. Naturellement, la dynamique musicale dans *Byrne* est en partie tributaire du choix

¹ Voir le contexte de cet exemple musical en annexe A.19.

du vers pour le roman. La césure, l'enjambement et la scission deviennent des éléments qui subvertissent la prosodie poétique du roman, mais qui, paradoxalement,aturent le formalisme, en en soulignant à chaque fois la textualité même. Si l'on peut parler de la *musicalité* du texte, si l'on peut chercher des passerelles entre les processus d'écriture musicaux et littéraires, c'est que le mot devient matériau ludique de la composition, de sorte qu'il se prête à toute forme de distorsion. Le sonore est alors privilégié : c'est la scansion seule qui prévaut, de façon que c'est la signifiante esthétique et non pas le sens des mots qui est privilégié. Les parties du mot disséqué sont rarement autonomes. Et le texte va jusqu'à faire rimer les scissions mêmes, en faisant disparaître la nécessité de combler une rime, en fondant ainsi les processus d'enjambement, de prolongement, de scission ou de dislocation, comme des phénomènes à part entière :

The porters, ebonite and milky-coffee-s
Kinned, sent him up [...].
For Brian's agent was a Shoreditch toff, ess-
Ential barrow boy [...]. (B, 77)

A methodology to make our Master al-
Ive, a living force [...].
A film that screams of imminent disaster, al-
erting us to God's, or Calvin's, wrath [...]. (B, 78)

Said grumpy Sewall, every inch the cleric. A
Savile Row suit showed Wadsworth to be lay.
(His cupric hair opposed his partner's ferric.) A
Card he now proffered said: "CLNA [...]. (B, 79)

La systématisation de ce processus temporel en fait un trait stylistique autonome. Et nous constatons que ce phénomène implique une dynamique double : l'enjambement suppose qu'il y ait continuité entre les deux vers, tandis que la rime nécessite qu'il y ait une lecture avec césure. Autrement dit, il n'est possible, à l'oral, de faire entendre les rimes qu'à condition de s'arrêter, quand bien même brièvement, après les syllabes rimées, donc de procéder à une césure. Cela implique que l'on conçoive la première partie du terme scindé comme agrégée au mot d'avant ([⁽¹⁾fɛ⁽¹⁾rɪkə] dans le dernier exemple¹), tout en opérant une continuité avec le mot qui suit, une simultanéité de réalisation phonétique pratiquement impossible.

¹ ⁽¹⁾ indique qu'il semble possible de déplacer l'accent en fonction de la réalisation.

La dynamique de la scission et de la dislocation souligne la valeur du mot en tant que matériau de composition. Elle vise également à dénuder le processus de la création même : le mot paraît comme forcé de s'adapter au moule de la structure ; en acquérant une valeur rythmique, le signifiant reçoit la liberté d'être mathématiquement décomposable et façonnable, comme le sont les sons musicaux, mais il dévoile par là même l'impossibilité pour le signifié de fonctionner de cette façon. La microstructure rythmique du roman produit ainsi un effet comique, parfois absurde, et rappelle les phrases qu'Ebenezer Prout invente pour les quarante-huit fugues du *Clavier bien tempéré* de Bach. Burgess cite Prout dans *Byrne*, en établissant un intertexte évocateur du lien musico-littéraire. Prout fait correspondre les cellules rythmiques de chaque sujet d'une fugue avec une phrase linguistique, servant à mémoriser l'œuvre. Le signifiant linguistique doit obéir ainsi à la structure d'une œuvre pré-existante. Il s'agit alors d'une transposition intersémiotique littérale, ce qui veut dire qu'il ne saurait s'agir de transposer le discours musical dans son intégralité, mais seulement un seul paramètre de ce discours. Prout ne peut remplacer les notes par les signifiants linguistiques en termes de hauteurs. Seul le rythme est transmuté, aboutissant à quarante-huit phrases, pour la plupart comiques et absurdes. Le sujet de la seconde fugue, par exemple, se mire dans la phrase « John Sebastian Bach sat upon a tack, but he soon got up again with a howl! ». L'assonance en [æ] semble dénoter une même entité, et l'on pourrait penser qu'il s'agit de coder une valeur temporelle ou une hauteur particulière. Or, [æ] renvoie aussi bien à la croche qu'à la double-croche, aussi bien à *la* qu'à *do* ou à *sol*¹:



Exemple 11 – Johann Sebastian BACH, *Fugue en do mineur*, BWV 847, *Clavier bien tempéré I*, mes.1-2.

L'exemple de la transposition pédagogique de Prout est intéressant pour le cas de la transposition intersémiotique formelle : il montre bien que la forme exacte ne peut exister, car le signe linguistique ne peut retenir, en général, de son parangon

¹ Voir le contexte de cet exemple musical en annexe A.6.

musical, qu'un seul paramètre parmi les nombreux paramètres musicaux en jeu ; et qu'une fois transposé, le paramètre musical en question se heurte à l'essence double du langage. Le caractère comique, absurde ou grivois des phrases de Prout montre cette tension et si, à partir de la cellule initiale de Prout, on poursuivait la transposition de la fugue de Bach, on se heurterait à la nécessité de répéter sept fois le sujet, sans compter les échos que comportent les cellules issues de la cellule initiale. Or, le verbiage, la gémiation, les parallélismes incessants, comiques ou absurdes, font précisément partie de la technique burgessienne dans *Byrne*. Il existe une parenté d'effet entre les phrases de Prout et le roman de Burgess : les paronomases, les allitérations et les assonances, les césures et les enjambements rythmiques majorent l'importance du signifiant en tant que matériau de composition. Le comique, l'absurde, mais aussi le grivois résultent d'un formalisme exacerbé qui ne cesse de s'exposer en tant que tel.

On voit ainsi apparaître divers véhicules de *musicalité*, mais d'ores et déjà la *musicalité* conduit à des amorces de musicalisation : la transtemporalité semble autant prégnante à l'échelle d'une phrase qu'à l'échelle du micro-contrepoint ou, nous le verrons dans les chapitres suivants, de la macrostructure. Les polarités, les zones sonores, les jeux de mots impliquent tous la répétition qui semble être un outil à la fois de *musicalité* et de musicalisation. La prosodie révèle ainsi une dynamique spécifique de la temporalité liée à la construction de polarités sonores, mais elle pose aussi la question du rythme.

3.3.2 Tempo

3.3.2.1 Le tempo dans *Great Circle* d'Aiken

Jusqu'à un certain degré, le temps de l'écoute peut correspondre au temps de la lecture. C'est ce qui semble transparaître dans *Great Circle* d'Aiken. Le temps de l'histoire se rapprocherait du temps du récit. En termes de durée, la temporalité passe par le crible de la conscience percevante, se rapprochant d'une relation d'égalité du temps entre récit et histoire. Si l'on reprend la terminologie genettienne, c'est le temps de la scène – le temps du dialogue – qui relève d'une

relation d'égalité : $TR = TH$. Genette examine les quatre différents cas de figure de la durée romanesque, recourant à l'analogie avec le tempo musical :

Quatre rapports fondamentaux qui sont devenus, [...], les formes canoniques du tempo romanesque : un peu comme la tradition musicale classique avait distingué dans l'infinité des vitesses d'exécution possibles quelques mouvements canoniques, *andante*, *allegro*, *presto*, etc., [...]. Ces quatre formes fondamentales du mouvement narratif, que nous appellerons désormais les quatre *mouvements* narratifs, sont les deux extrêmes que je viens d'évoquer (ellipse et pause descriptive), et deux intermédiaires : la scène, le plus souvent « dialoguée », [...] et ce que la critique de langue anglaise appelle le « summary », [...] récit sommaire, forme à mouvement variable qui couvre avec une grande souplesse de régime tout le champ compromis entre la scène et l'ellipse.¹

Si l'on prend à la lettre l'analogie entre le tempo musical et la durée romanesque, *Great Circle* est un exemple intéressant de tentative de variation de ce que l'on peut appeler le tempo littéraire.

En ce qui concerne la définition du tempo, elle apparaît en littérature – ne serait-ce que dans *Gradus* – comme « fréquence de la coupe rythmique »². Cette définition laisse deviner la nécessité d'une cellule rythmique, telle que le pied poétique. La coupe rythmique suggère la division du vers en unités distinctes et, faute d'un facteur de régularité tel que la mesure, le tempo dans la prose serait alors difficilement définissable.

Du côté musical, Danhauser définit le tempo en fonction du *mouvement*, en tant que « degré de lenteur ou de vitesse dans laquelle doit être exécuté un morceau de musique »³. Le tempo est ainsi intrinsèquement lié à l'exécution et on connaît plusieurs cas, aujourd'hui célèbres, de fluctuation de tempo d'une exécution à l'autre, telles les deux interprétations des *Variations Goldberg* par Glenn Gould⁴. Si le tempo est dépendant de l'interprétation, c'est qu'avant tout les valeurs des notes ne sont pas absolues, mais relatives : si une blanche vaudra toujours deux noirs ou quatre croches, la durée d'une unité de mesure, pourra, elle, varier en fonction de l'exécution. Le facteur de la durée des notes (relative/absolue) est difficilement transposable aux unités linguistiques⁵. Ce

¹ Genette Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, p.129.

² Bernard Dupriez, *Gradus. Les Procédés littéraires*, op.cit., p.448.

³ Adolphe Danhauser, *Théorie de la musique*, op.cit., p. 44.

⁴ Ayant enregistré les *Variations Goldberg* en 1955, alors âgé de 23 ans, Gould enregistre cette œuvre à nouveau en 1981, en la jouant beaucoup plus lentement.

⁵ La variation de vitesse ne sera pas assujettie à la loi de la valeur relative.

phénomène propre au tempo musical – c'est-à-dire sa grande diversité¹ – n'existe pas en littérature non plus.

Et pourtant, Henri Morier s'évertue à distinguer toutes sortes de *tempi* littéraires, les définissant comme « fréquence de l'accent rythmique ; plus ou moins grand intervalle de durée qui s'étend d'un accent à l'autre, suivant la rapidité générale de la lecture »². En premier lieu, Morier admet la nécessité de concevoir la notion de tempo en lien étroit avec la lecture. Or, si la récitation d'un poème nécessite bel et bien une certaine vitesse, les habitudes de lecture silencieuse semblent avoir conduit à abandonner la nécessité d'une précision de vitesse. Cela ne veut pas dire que la lecture d'un roman progresse sans tempo, mais plutôt que la diversité de *tempi* n'est ni aussi marquée, catégorisée et codifiée qu'en musique, ni imposée par l'auteur³.

Si l'on suit Morier, le second facteur du tempo est encore plus difficile à concevoir. C'est l'idée de la fréquence de l'accent. Si, en effet, le tempo est tributaire de la cellule rythmique en musique, en littérature, et surtout dans la prose, ce facteur est également dépourvu de précision. Si l'on prend la définition de Morier à la lettre, un tempo extrêmement rapide ne serait fait que d'accents puisque c'est la fréquence de l'accent qui détermine la rapidité. En outre, la présence du pied en poésie brouille la détermination du tempo en prose, ce qui fait que Morier observe qu' « *en règle générale, la prose est d'un tempo plus rapide que la poésie* »⁴. La différence de tempo surviendrait donc à la charnière entre les genres : « une prose poétique doit se lire plus lentement »⁵. Ensuite, à l'intérieur de chaque genre, le tempo serait déterminé par plusieurs critères, tels que le caractère général du poème, « les valeurs sentimentales exprimées dans le vers », « le tempérament et la sensibilité du diseur », « le nombre de phonèmes remplissant la mesure » ou encore le « degré de difficulté articulatoire qu'il

¹ Outre la grande variété de vitesses indiquées par les termes linguistiques – allant de *largo*, *lento*, ou *adagio*, en passant par *andante*, ou *moderato*, jusqu'à *allegro*, *presto*, ou *prestissimo* – on peut aussi déduire le tempo par rapport au caractère global d'une pièce : on pourrait ainsi difficilement imaginer un *con fuoco* lent ou un *cantabile* extrêmement rapide. Le tempo tient donc forcément compte du caractère du morceau.

² Henri Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris : PUF, 1975, p.1087.

³ Cette divergence entre le littéraire et le musical semble d'autant plus patente, au regard de la précision extrême de certaines musiques contemporaines, telles que les œuvres de Stockhausen.

⁴ Henri Morier, *op.cit.*, p.1088.

⁵ *Id.*, p.1088.

présente »¹. Tous ces facteurs, comme le rajout d'une « *mesure pour rien à la fin de chaque vers* »² ne font que mettre en exergue la nature paradoxale de l'analogie entre musique et littérature pour ce qui est du tempo : l'interprète en musique, lui, ne pourra jamais rajouter des mesures *pour rien*, ni ralentir là où il y a des *difficultés articulatoires*, et même si un jeu agogique existe bel et bien en musique, il ne pourra pas changer de tempo à son gré et de façon variable. La recherche de Morier sur le tempo semble difficilement réalisable. La précision du « tempo verbal » (*andante*, par exemple, préconisé à la noire à 81 battements par minute pour un poème de Lamartine) paraît d'une précision extrême dans le cas de la récitation poétique. La prose, rarement abordée par Morier, semble s'affranchir davantage encore de tout assujettissement à un tempo précis.

La notion de rythme sémantique est à ce titre révélatrice : il s'agit d'un phénomène dû autant à la prosodie, donc au conditionnement rythmique et sonore du signifiant, qu'au signifié lui-même, au sémantisme pur. De cette manière, des textes comme *The Giaour* de Byron parviennent à suggérer un rythme effréné non tant par le truchement de techniques prosodiques que par l'exploration d'un champ lexical qui privilégie le sémantisme de l'accélération alors que l'unité rythmique demeure relativement stable :

On – on he hasten'd, and he drew
 My gaze of wonder as he flew;
 Though like a demon of the night
 He pass'd, and vanish'd from my sight,
 His aspect and his air impress'd
 A troubled memory on my breast,
 And long upon my startled ear
 Rung his dark courser's hoofs of fear.
 He spurs his steed; he nears the steep,
 That, jutting, shadows o'er the deep;
 He winds around; he hurried by;
 The rock relieves him from mine eye;
 For well I ween unwelcome he
 Whose glance is fix'd on those that flee;
 And not a star but shines too bright
 On him who takes such timeless flight.
 He wound along; but ere he pass'd,
 One glance he snatch'd, as if his last,
 A moment check'd his wheeling steed,
 A moment breathed him from his speed,
 A moment on his stirrup stood –
 Why looks he o'er the olive wood?³

¹ *Id.*, p.1095.

² *Id.*, p.1094.

³ Lord Byron, *The Giaour*, in Jerome J. McGann (dir.), *The New Oxford Book of Romantic Period Verse*, Oxford : Oxford University Press, 1994, p.321-322.

L'instauration de la focalisation, qui rend compte du déplacement, l'alternance entre le présent et le passé ainsi que le riche champ lexical lié à la vitesse permettent de bâtir une impression de tempo rapide. Dans *Great Circle*, un phénomène similaire a lieu :

Hurry – hurry – hurry everything was hurrying. The train was hurrying. The world was hurrying [...]. The wheels rushed blindly over the rails, over the joints, over the switches: rat-te-tat-te-tattle-te-tat-te-tump-te-tattle-te-tee. [...] The whole world, it seemed, was to be made conscious of the important hurry of the train. (GC, 170)

C'est donc surtout le sémantisme qui caractérise la présence du tempo en littérature.

Pour revenir à la définition proposée par Morier, le tempo, c'est ce qui *va plus ou moins vite*, et plus particulièrement ce qui se récite plus ou moins vite. L'analogie musico-littéraire évoquée par Genette relève, elle aussi, de ce qui va plus ou moins vite, mais il ne s'agit plus de prononcer quoi que ce soit. Ce n'est plus ce que Morier appelle le « tempo verbal » – vitesse de profération, vitesse d'exécution – mais c'est une notion qui épouse tout autant la durée, tout en amorçant une relation de rapports entre deux temporalités de la narration : le récit et l'histoire. Le tempo, c'est justement, dans *Figures III*, le rapport entre ces deux entités, rapport intrinsèquement tributaire du sémantisme. La musique ne jouissant pas de cette dualité, le tempo romanesque s'écarte du tempo musical.

Il n'en reste pas moins qu'une analogie plus abstraite et plus globale (« les rapports de succession et de rapports »¹) perdure. Ce qui définit le tempo – ce qui va plus ou moins vite – ce sont maintenant les événements qui constituent la diégèse par rapport au récit qui les relate. La lenteur de la pause descriptive, où rien n'advient, s'oppose à l'extrême vitesse de l'ellipse. C'est grâce aux fluctuations entre les vitesses différentes que la comparaison entre le roman et la symphonie, par exemple, semble valide : les quatre mouvements traditionnels d'une symphonie suivent une répartition relativement constante, commençant par un *allegro*, suivi d'un mouvement lent, puis d'un mouvement de danse (menuet/scherzo), pour terminer par une partie rapide. C'est cette alternance de *tempi* qui est en jeu chez Genette.

¹ Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p.129.

Dans les romans d'Aiken, la forme quadripartite, fondée sur le modèle symphonique, met en place un certain degré de variations de tempo. Dans *Great Circle*, l'alternance est flagrante. Un mouvement rapide précède un mouvement lent, où le temps onirique prend le dessus, puis les deux derniers mouvements paraissent plus rapides encore une fois. Une vague analogie avec le tempo musical s'amorce. Cependant, la rapidité du premier mouvement n'est que partiellement suggérée par la durée en termes genettiens. S'il y a quelques ellipses qui contribuent à un déroulement fragmentaire du récit de voyage effectué par le protagoniste, c'est surtout le sens même de la précipitation qui évoque la vitesse. Car la vitesse paraît tout aussi conditionnée par ce qui est raconté que par la façon dont le récit en fait état. La constante répétition de « hurry, hurry, hurry » ne cesse de rappeler la précipitation. À son tour, le récit du concert ressemble à la temporalité de la scène, dans la mesure où l'accès aux pensées du protagoniste – grâce à la technique du discours indirect libre – permet de suivre le déroulement du concert, parallèlement aux commentaires intérieurs du personnage. Cette simultanéité est à la fois entrecoupée par le récit et renforcée par la citation du programme du concert : le commentaire du concert par le personnage rallie le moment présent de l'événement à la vitesse de la scène et à celle de la citation du programme. S'établit ainsi un contrepoint entre trois vitesses différentes : le récit, le programme, la pensée du personnage. Ce que le lecteur pourrait suivre comme une temporalité correspondant au déroulement du concert s'éloigne du tempo rapide de la composition écoutée si l'on prend en compte les catégories de Genette, mais la mime par cette alternance même, si l'on considère que le changement rapide est mimétique du caractère de la pièce jouée.

On voit qu'une ambiguïté par rapport à la vitesse s'instaure dans l'imitation de la forme musicale. La durée impliquée par les anisochronies n'est nullement la même chose que la sensation de vitesse qui apparaît dans l'imitation d'une forme musicale. Ici, la durée de la scène ($TR = TH$) apparaît dans la citation et dans le discours intérieur du personnage. Or, par rapport à la temporalité de l'événement, lui-même temporel (la description de la composition), bien que la narration tende à suggérer un certain degré de simultanéité par la phrase nominale, mimant le tempo de la musique, elle ne peut être que, selon le lexique de Genette, *sommaire* de cette composition :

And now – ah, yes how lovely – the absurd but magnificent dialogue between God and the little hurdy-gurdy – the majestic chords, the great sweeps of sound, the laws and the prophets, the thunder from the mountain, and then the delicious and ridiculous and so humble bubble and squeak of the clarinets and oboes and bassoons, the birds singing in the rain – and then God again – and again the undaunted little tumbling tune – so childish. (GC, 291)

De surcroît, par rapport au récit principal, il ne s'agit que d'une description. Le véritable récit apparaît en contrepoint : « Koussevitzky came quickly on to the stage » (GC, 290).

L'ambivalence de la durée, telle qu'elle apparaît comme une rapide alternance entre trois éléments, tient au fait que la forme de la narration – précisément le contrepoint – ne mime pas sa propre temporalité (le récit ne se déroule pas simplement comme récit), mais celle de la musique qu'il décrit. Autrement dit, la problématique de la durée du récit est centrée sur l'ambiguïté entre mimétisme – la musicalisation – et approche thématique de la musique. Cette dernière pourrait très bien n'être qu'une pause descriptive qui serait quantitativement équivalente à un temps d'histoire zéro. Or, l'imitation de la forme conditionne un aspect qualitatif de la vitesse du récit qui obéit à un certain rythme, à une alternance, à la suggestion d'une simultanéité. L'impression de vitesse ne provient pas vraiment d'une accélération du temps du récit par rapport au temps de l'histoire, mais au contraire, le récit est entrecoupé par des pauses descriptives. Cette impression ne paraît pas non plus tenir du « tempo verbal » au sens que lui donne Morier. C'est alors la mise en contraste rapproché de trois éléments – résidus de la forme musicale écoutée – qui suggère une accélération et l'imminent apogée du roman. Paradoxalement donc, les pauses descriptives contribuent à cette vitesse puisqu'elle font partie de la structure qui fait se succéder et se chevaucher trois voix différentes. On assiste à un phénomène comparable au resserrement contrapuntique.

La musicalisation structure donc la vitesse du récit de façon spécifique : la temporalité musicale semble pouvoir transparaître dans la forme du texte. Si le roman dans son entier met en place une variation de *tempi*, ce n'est pas uniquement par les moyens prosodiques ou narratifs comme l'ellipse, le sommaire ou la pause descriptive, mais aussi par l'emprunt de la forme musicale, suggestive d'une temporalité spécifique.

3.3.2.2 Le tempo dans *Napoleon Symphony* de Burgess

La question du tempo est essentielle dans le roman musicalisé de Burgess, *Napoleon Symphony*. Au vu de la problématique générale, on peut distinguer plusieurs types de construction de vitesse : le type sémantique, le type narratif et le type prosodique.

On peut définir désormais le type sémantique du tempo comme une technique qui consiste à suggérer la vitesse par le sens. Cela revient à constater qu'il y a tempo parce qu'on dit qu'il y a tempo. Autrement dit, le langage, contrairement à la musique, est à même d'impliquer la vitesse par le signifié, donc *dire* et non pas *faire* le tempo. Là, précisément, réside la différence la plus notable entre texte et musique. Ainsi, la précipitation est soulignée dès le début du roman : « Tallien pressed his old royal watch and it chimed a new republican nine. "An hour late already" » (NS, vii). Le temps subit une structuration spécifique, non seulement parce qu'il s'agit, thématiquement, du nouveau calendrier révolutionnaire, mais aussi, parce que le temps littéraire devient, en quelque sorte, temps musical. Le geste de la mise en branle évoque cette contrainte d'une forme temporelle : « He gave her two excruciating love-pinches, one on each lobe, and cried: "begin!" » (NS, xiii).

Le lien entre la forme musicale précise et le tempo littéraire passe aussi par la suggestion verbale de la vitesse musicale. La métaphore de la danse, fondée ici sur l'opposition entre la valse et le menuet, apparaît à plusieurs reprises dans le premier chapitre : « I want all divisional commanders to put the hour on their messages as well as the date. Speed. Timing. No more minuets. Augereau knows all about the waltz. We'll waltz them back to Vienna. But first knock Piedmont off the dance-floor. » (NS, 7). La vitesse de l'action renvoie au tempo du premier mouvement, *allegro*, de la symphonie. Il s'agit d'une suggestion de vitesse, si bien que le tempo devient tributaire du sémantisme.

D'un autre point de vue, proche du type sémantique du tempo, surgit le type narratif du tempo : ce type se rapproche du faire et s'éloigne du *dire*, bien qu'il en soit encore dépendant, dans la mesure où il s'agit de déduire la vitesse du rapport entre récit et histoire. C'est ce que Genette appelle la vitesse du récit. Ce type de tempo est tributaire de deux facteurs essentiels : d'une part, de la façon dont le récit est construit (linéaire, cyclique, alternée) ; d'autre part, de la place

consacrée aux événements respectifs du récit. Les deux facteurs contribuent ainsi à construire le tempo qui relève aussi bien du sémantisme que du formalisme. Dans le premier chapitre de *Napoleon Symphony*, l'auteur parvient à créer l'impression de vitesse grâce à ces deux facteurs. Du côté du sémantisme, le récit couvre une période très vaste (du germinal, quatrième année, au germinal septième année) en comparaison de celle du second chapitre, caractérisé par un tempo plus lent. Du côté de la forme, le récit privilégie un parcours par alternance rapide de sous-chapitres. Le traitement du temps et le temps traité impliquent tous deux un tempo rapide. Ce point renvoie à la problématique de l'écriture historique.

Au type narratif du tempo s'ajoute le type générique. L'alternance de genres implique une variété de rythmes et de vitesses. Ici, on est à la charnière entre le narratif et le poétique. Le roman est en effet parsemé de différentes sortes de vers qui non seulement établissent une variété visuelle, mais instaurent aussi une alternance rythmique qui conditionne le tempo. Les différents rythmes impliqués par les différents types de vers conditionnent le tempo qui est alors lié à la prosodie et à la lecture ou à l'exécution.

S'ajoutent à cette notion de tempo générique, des rythmes contenus dans la prose elle-même ainsi que d'autres figures prosodiques systématisées dans le roman. Le rythme rappelle la caractéristique rythmique fondamentale de la *Symphonie n°3 en mi bémol majeur*, op.55, de Beethoven : le temps est polarisé entre le binaire et le ternaire. Les quatre mouvements de la symphonie sont ainsi, respectivement, en $\frac{3}{4}$, puis en $\frac{2}{4}$, en $\frac{3}{4}$ et à nouveau en $\frac{2}{4}$. La mesure prépondérante dans l'*allegro* est celle qui est liée à la danse à trois temps, d'ailleurs fréquemment mentionnée dans le roman dans la dynamique de l'ambivalence entre le menuet et la valse. Le nombre trois est latent dans tout le roman grâce à l'épizeuxie récurrente (« hammer hammer hammer, and such as was left ran off shitscared » (NS, 177) ; « Bang bang bang and it soon shut the Russ bastards up. » (NS, 178) ; « drums drums drums. All over. » (NS, 281)). Dès la septième mesure de l'*incipit* beethovénien s'établit une tension entre le binaire et le ternaire, les violons jouant deux mesures de rythme syncopé¹ :

¹ Voir le contexte de ces exemples en annexe A.9.



Exemple 12 – Ludwig van BEETHOVEN, *Symphonie n°3 en mi bémol majeur*, op.55, « Eroica », 1^{er} mouvement, *allegro con brio*, mes. 7-9 (violons).

Cette tension va croître et, dans le passage de transition (mes. 20-36), la dichotomie entre le binaire et le ternaire est pleinement affirmée par les syncopes :

Exemple 13 – Ludwig van BEETHOVEN, *Symphonie n°3 en mi bémol majeur*, op.55, « Eroica », 1^{er} mouvement, *allegro con brio*, mes.23-35 (vents, puis *tutti*).

Dans l'*incipit* de Burgess, la tension rythmique se fait également jour :

Oh, how I slaver at the thought of you, hunger to chew your very toes, to munch your delta of silk in the valley of bliss – now but a delirious memory and a long promise. Oh, to fill you again with myself as I am filled now to overflowing with your sweetness. The bees, I swear, will buzz around me when we reach the honeylands. It is cold here and the troops grumble still. Kiss after kiss after kiss begin to abrade the crystal of your portrait. (NS, 3)

Apparaît ainsi un rythme qui est tendu entre le binaire (iambe) et le ternaire (anapeste, dactyle) :

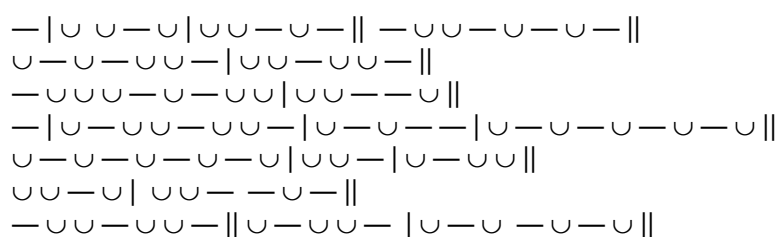


Figure 6 – Transcription rythmique d'un passage tiré de *Napoleon Symphony* d'Anthony BURGESS.

Comme dans la dernière phrase, si une régularité est construite dans la protase, elle est déjouée dans l'apodose¹. Cette tension rappelle le *sprung rhythm* de Hopkins qui sera utilisé dans le dernier mouvement comme véhicule de variation. Ici, on peut ainsi noter la tension entre le binaire et le ternaire dans la dernière phrase en adoptant la notation de Hopkins :



Cette tension rythmique apparaît aussi après le premier mouvement, chez Beethoven. Dans la « Marche funèbre », la mesure à deux temps comporte, dès le début, des triolets en triples-croches² :



Exemple 14 – Ludwig van BEETHOVEN, *Symphonie n°3 en mi bémol majeur*, op.55, « Eroica », 2^e mouvement, *Marcia funebre : adagio assai*, mes.8-9 (cordes) .

Plus tard (mes.168-169), des triolets de doubles-croches sont suivis de triolets avec des quarts de soupir (donc une cellule ternaire avec seulement deux notes) ; ensuite, des triples-croches apparaissent tantôt par trois (précédées de huitièmes de soupir : mes.191-208), tantôt par quatre ; puis, vient un passage syncopé où les doubles-croches oscillent entre le binaire et le ternaire (mes.209-222).

Chez Burgess, en plus de la rythmicité, c'est la répétitivité qui mime le potentiel musical de la reprise omniprésente et qui instaure une tension rythmique entre le binaire et le ternaire grâce à la réduplication. À ce titre, le type immédiat et subséquent de la répétition constitue certainement le type de reprise le plus proche de la répétition musicale (comme dans le *scherzo* beethovénien qui

¹ Tant au niveau de la cellule rythmique (binaire, ternaire) qu'au niveau de la distribution des temps forts et des temps faibles.

² Voir le contexte de cet exemple musical en annexe A.10.

commence par une suite de noires à ambitus très réduit). Dans le texte, le rythme semble indiquer le bégaiement, la gémation ou la verbigération, comme si le langage s'avariait dans la répétition ou devenait infantile : c'est d'ailleurs la mise en scène du perroquet dans la marche funèbre qui montre un exemple de langage répétitif et estropié. Le bégaiement est aussi littéralement mis en scène, et la gémation ne mène qu'au silence complet : « A vvv- » (NS, 81). La reduplication questionne ainsi le langage par la répétition qui obéit à la tension entre le binaire et le ternaire où l'on ne peut plus distinguer l'écho du bégaiement (« drums drums drums. All over. » (NS, 281) ; « I ever was in ever was in. Never took trouble about any battle about any battle so much so much. Never so never so near being beat. » (NS, 281)).

Il y a donc bien chez Burgess plusieurs types de tempo : les *tempi* sémantique, narratif ou prosodique. Ce dernier est lié à la rythmicité et va de pair avec la transposition d'une œuvre musicale précise. Malgré les différences entre les types de tempo, ils révèlent tous une problématique spécifique qui est celle de la vitesse, vitesse tributaire de la tension entre le signifiant et le signifié. C'est cette même problématique qui sous-tend la notion de musicalité, ce qui apparaît clairement chez Josipovici.

3.3.3 Pour une musicalité du texte

À la lumière de cet examen de la prosodie et des polarités sonores chez Burgess, il serait bon de préciser certaines implications de ce que nous appelons la *musicalité*. Si, jusqu'ici nous en parlions comme d'un phénomène prosodique, nous souhaitons maintenant accentuer le trouble épistémologique que cette *musicalité* entraîne.

Certains textes de Josipovici paraissent *musicaux*. On parle de la musicalité d'une phrase, d'un style, d'une langue, mais ce qui est musical pour d'aucuns ne le sera pas forcément pour d'autres. Doit-on en rester à de vagues impressions ? En parlant de l'écriture shakespearienne, Virginia Woolf laisse entendre une *musicalité* :

For Shakespeare is writing, it seems, not with the whole of his mind mobilized and under control but with feelers left flying that sort and play with words so that the trail of a chance word is caught and followed recklessly. From the echo of one word is born another word, for which reason, perhaps, the play seems as we read it to tremble perpetually on the brink of music.¹

Le verbe de Shakespeare semble posséder une certaine qualité musicale. Woolf pointe du doigt les effets d'échos, mais aussi la continuité et l'autotélisme de la composition verbale (« From the echo of one word is born another word »). C'est donc la ressemblance, la répétition et surtout l'autosuffisance du langage qui suggèrent le caractère musical d'un texte. Il n'en reste pas moins que l'on demeure dans la sphère de la métaphore – le langage reste toujours le langage – bien que l'image soit irréfutable : quelque chose convoque vaguement le musical. On perçoit une existence vague, indicible, confuse, quelque part à la frontière du verbal et du musical (« on the brink of music »).

Il faut noter que, outre les définitions convenues dans les dictionnaires de grand accès, où la « musicalité » se résume à ce qui présente un caractère ou une qualité propres à la musique, le mot ne trouve pas véritablement de définition dans les ouvrages littéraires spécifiques. Pourtant, on trouve, ne serait-ce que dans *Gradus*, le terme « musication », défini comme le fait de « donner à l'aspect sonore du texte priorité sur les autres aspects, notamment sur le sens »². Françoise Escal le décrit « comme une allitération composée, multipliée, dans laquelle le son, loin de souligner le sens comme dans l'harmonie imitative, devient premier, prioritaire »³, définition qui reprend à peu près l'explication de *Gradus* :

On peut décrire la musication comme une allitération composée, multipliée. Mais dans l'allitération comme dans l'harmonie imitative, le son vient souligner, il reste secondaire. Dans la musication, au contraire, c'est lui qui joue le premier rôle.⁴

Il ne s'agit donc pas de la *musicalité*, mais d'un phénomène de délaissement progressif du signifié au bénéfice du signifiant, phénomène qui se rapproche davantage de la *poésie sonore*, par exemple. Cette dernière s'affranchit du sens, sans pour autant se détourner du littéraire. Le lettrisme abandonne aussi le signifié au profit du signifiant, tout en rejetant sa parenté avec la musique. La *musication* est donc en soi un phénomène fort marqué et s'oppose en cela à la

¹ Virginia Woolf, « "Twelfth Night" at the Old Vic », in *The Death of the Moth and Other Essays*, Orlando : Harvest Books, 1974, p.45.

² Bernard Dupriez, *Gradus*, *op.cit.*, p.304.

³ Françoise Escal, *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, p.113.

⁴ Bernard Dupriez, *op.cit.*, p.304.

musicalité qui, elle, ne rejetant pas le signifié, semble beaucoup moins marquée, défiant ainsi toute réduction définitoire. Force est de constater que le même terme s'utilise fréquemment en musique sans besoin aucun de définition. La « musicalité », dira-t-on, c'est ce qui fait que la musique est musique, ce qui constitue son essence, et on parlera d'une exécution sans beaucoup de musicalité ou, au contraire d'un jeu très musical – encore une fois pure impression. Or, comme nous l'avons déjà évoqué, cet état de l'impensé, du senti ou de la pure impression semble être reconnu par certains écrivains. Abordant la question du rythme dans le roman, E.M. Forster recourt à l'œuvre de Proust et à la célèbre petite phrase de Vinteuil qui semble structurer l'œuvre, en instaurant un jeu d'échos et en faisant ainsi appel à la mémoire. E.M. Forster se demande si l'analogie entre la musique et la littérature ne pourrait pas résider dans cette dynamique d'échos :

Is there any effect in novels comparable to the effect of the Fifth Symphony as a whole, where, when the orchestra stops, we hear something that has never actually been played? The opening movement, the andante, and the trio-scherzo-trio-finale-trio-finale that composes the third block, all enter the mind at once, and extend one another into a common entity. This common entity, this new thing, is the symphony as a whole, and it has been achieved mainly (though not entirely) by the relation between the three big blocks of sound which the orchestra has been playing. I am calling this relation "rhythmic". If the correct musical term is something else it doesn't matter; what we have now to ask ourselves is whether there is any analogy to it in fiction. [...]

Music, though it doesn't employ human beings, though it is governed by intricate laws, nevertheless does offer in its final expression a type of beauty which fiction might achieve in its own way. Expansion. That is the idea the novelist must cling to. Not the completion. Not rounding off but opening out. When the symphony is over we feel that notes and tunes composing it have been liberated, they have found in the rhythm of the whole their individual freedom. Cannot the novel be like that? Is not there something of it in *War and Peace*? [...] As we read it, do not the chords begin to sound behind us, and when we have finished does not every item – even the catalogue of strategies – lead a larger existence than was possible at the time?¹

L'effet qu'interroge E.M. Forster est de l'ordre de l'*après-lecture*, visant à appréhender une totalité de l'œuvre en dehors de son exécution (« we hear something that has never actually been played »). Une vague impression postlectorale donc, à la charnière entre sonorité et structure, entre *musicalisation* et *musicalité* ? Dans *Moo Pak*, le personnage écrivain semble, lui aussi, concevoir l'*après-œuvre* en termes d'effet singulier produit sur le lecteur :

I agree with Proust in this, he says, that books create their own silences in ways that friends rarely do. And the silence that grows palpable when one has finished a canto of

¹ E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, *op.cit.*, p.149-150.

Dante, he says, is quite different from the silence that grows palpable when one has reached the end of *Oedipus at Colonus*. The most terrible thing that has happened to people today, he says, is that they have grown frightened of silence. (MP, 20)

Cette fois-ci, ce n'est plus d'un déploiement d'un monde sonore qu'il s'agit, mais de silence, silence à chaque fois différent, donc marqué, spécifique, nécessairement issu de ce qui le précède.

Ainsi apparaissent quelques premiers aspects de la notion de *musicalité*. On a affaire à une idée largement utilisée, mais floue, à première vue. Comme le style, auquel elle est intrinsèquement liée, la *musicalité* défie toute définition catégorique. À en croire E.M. Forster, le caractère musical d'une écriture se poursuit au-delà de l'œuvre et paraît nous être accessible en dehors d'elle. Tandis que la question du style nous rapproche de l'écrivain, la *musicalité* penche davantage vers le lecteur et sa propre appréciation, d'où l'idée d'une vague impression, dont il est toutefois nécessaire de rendre compte. Car en reconnaissant la *musicalité*, on admet une certaine marque, mais qui n'est pas celle de la *musication* ni complètement celle de la poésie. Et pourtant, le jugement de Woolf est fondé sur l'idée d'échos et d'autotélisme, celui de E.M. Forster, sur le rythme, mais un rythme singulier, prosaïque et global, quasiment structurel. La *musicalité* de la prose aurait donc une marque spécifique. Est-ce à dire qu'elle tient de la poésie ? Comment une telle *poéticité* se manifeste-elle ?

3.3.4 Pour une poéticité du texte

Dans ses essais, Roman Jakobson laisse à maintes reprises entendre une relation privilégiée du système linguistique avec d'autres arts. Dans « Linguistique et poétique »¹, le linguiste fait allusion à des possibilités de transposition interartistique :

On sait qu'il est possible de faire un film des *Hauts de Hurlevent*, de transposer les légendes médiévales sous forme de fresques ou de miniatures, de tirer, de *L'Après-midi d'un Faune*, un poème musical, un ballet, une œuvre graphique. Aussi biscornue que paraisse l'idée de mettre *L'Illade* et *L'Odyssée* en bandes dessinées, certains éléments structuraux de l'action subsistent, en dépit de la disparition de la forme linguistique.²

Dans ce même article, esquissant la fameuse répartition des fonctions

¹ Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, I, *op.cit.*, p.209-248.

² *Id.*, p.210.

linguistiques, l'auteur définit la fonction poétique comme celle qui « projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison »¹. Les différentes combinaisons, les structures poétiques, les rythmes et les échos, ne peuvent se concevoir qu'en fonction de leurs mutuelles relations, car « en poésie, chaque syllabe est mise en rapport d'équivalence avec toutes les autres syllabes de la même séquence ; tout accent de mot est censé être égal à tout autre accent de mot »². Ainsi, le poétique brise la linéarité du langage et sa circularité suggère l'autotélisme auquel faisait référence Woolf, en parlant de Shakespeare. Dans « Aspects linguistiques de la traduction », la définition de la poésie est étoffée, impliquant un système clos de correspondances internes, de renvois et d'équivalences :

En poésie, les équations verbales sont promues au rang de principe constructif du texte. Les catégories syntaxiques et morphologiques, les racines, les affixes, les phonèmes et leurs composants (les traits distinctifs) – bref, tous les constituants du code linguistique – sont confrontés, juxtaposés, mis en relation de contiguïté selon le principe de similarité et de contraste, et véhiculent ainsi une signification propre.³

La marque du poétique consiste en des équations. Il se produit une équivalence des deux axes du langage et c'est l'équation qui constitue le principe opératoire de la poésie. Or, elle s'oppose diamétralement à la phrase équationnelle métalinguistique : « Dans le métalangage, la séquence est utilisée pour construire une équation, tandis qu'en poésie c'est l'équation qui sert à construire la séquence »⁴. Le semblable métalinguistique – explication, paraphrase, redite, tautologie – constitue le principe structurel poétique. C'est pourquoi, la reprise n'est pas une redite – répéter en poésie, comme en musique, n'équivaut pas à dire la même chose deux fois. La répétition possède d'autres fonctions – la reprise est au principe de sa structure même. C'est pourquoi, aussi, Jakobson recourt à une analogie intersémiotique :

La mesure des séquences est un procédé qui, en dehors de la fonction poétique, ne trouve pas d'application dans le langage. 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.⁵

¹ *Id.*, p.220.

² *Ibid.*

³ Roman Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction », *op.cit.*, p.86.

⁴ Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *op.cit.*, p.221.

⁵ *Ibid.*

Le temps poétique a plus à voir avec celui de la musique qu'avec le temps du langage. Mais, est-ce uniquement parce qu'il y a forte répétitivité, parce qu'il y a des correspondances internes, parce qu'il y a *mesure* ?

Jakobson admet l'ambiguïté qui s'instaure en poésie par la reprise :

La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitére pas la référence (la dénotation), mais la rend ambiguë. À un message à double sens correspondent un destinataire dédoublé, un destinataire dédoublé, et, de plus, une référence dédoublée [...]. Par l'application du principe d'équivalence à la séquence, un principe de répétition est acquis qui rend possible non seulement la réitération des séquences constitutives du message poétique, mais aussi bien celle du message lui-même dans sa totalité. Cette possibilité de réitération, immédiate ou différée, cette réification du message poétique et de ses éléments constitutifs, cette conversion du message en une chose qui dure, tout cela en fait représente une propriété intrinsèque et efficiente de la poésie.¹

La répétition rend la référence ambiguë. La poésie ferait donc montre d'une dualité – elle répéterait (« réitération des séquences constitutives du message poétique »), tout en redisant (« mais aussi bien celle du message lui-même dans sa totalité »). Or, la répétition linguistique ne peut en aucun cas s'apparenter à la répétition poétique. Une reprise, un refrain, par exemple, ne redit rien. Sa réapparition n'a pas pour fin de répéter quoi que ce soit – elle est intransitive, elle répète. Les fonctions de la reprise se situent à un tout autre niveau : fonction mémorielle, esthétique, structurale. La poésie paraît donc s'apparenter à cet égard à la musique, non pas parce qu'elle est *mesure, rythme, pied*, mais avant tout, parce que le retour du message n'est pas redondance.

Revenons à la comparaison entre les systèmes sémiotiques, parce que notre raisonnement nous y conduit : Benveniste définissait la musique comme « une langue qui a une syntaxe, mais pas de sémiotique »². Elle ne dit rien, tout en redisant. Dans la perspective de la répétition qui nous intéresse ici, cela nous incline à penser que la musique peut donc reprendre, sans rien redire. Le principe de *non-redondance* que Benveniste met en avant consiste, compte tenu de la *non-convertibilité* postulée des systèmes entre eux, en l'impossibilité d'une redite intersémiotique, déjà mentionnée³. On ne redit rien en passant d'un système à un autre. En examinant plusieurs relations intersystématiques, Benveniste distingue la *relation d'engendrement*, où un système en engendre un autre, de la *relation*

¹ *Id.*, p.239.

² Émile Benveniste, « Sémiologie de la langue », in *Problèmes de linguistique générale, II, op.cit.*, p.56.

³ Voir chapitre I.

d'homologie, fondée sur une corrélation, et de la *relation d'interprétance*, entre un *interprétant* et un *interprété*. C'est ce dernier rapport qui caractérise la langue comme « l'interprétant de tous les systèmes sémiotiques »¹. Or, nous observons un phénomène de non-redondance à l'intérieur même d'un système, non seulement parce qu'à chaque reprise, le sens est modifié, non seulement parce qu'il n'y a, en musique, rien à redire, mais aussi parce que le système même est fondé sur la reprise. La question de la redondance ou de la non-redondance ne se pose donc plus. C'est ce en quoi la poésie se rapproche inéluctablement de la musique. C'est également ce en quoi la prose recevra la marque d'une *musicalité*. Bref, c'est le rapport à la construction temporelle de la signifiante dans les deux arts qui les rapproche tant.

C'est Vladimir Jankélévitch qui propose une analyse intéressante de la spécificité de la répétition musicale. L'ancrage temporel du musical dans l'inéluctable *hic et nunc* et son devenir irréversible font que « la nue passité du passé empêcherait déjà le même de rester exactement le même »². À l'opposé de Jakobson, pour Jankélévitch, ni en poésie, ni en musique, la réitération n'occasionne de dédoublement de la référence – il n'y a qu'un seul mouvement de la structure :

En musique et en poésie, la réitération 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, – car il veut créer en nous l'obsession religieuse, et non point développer des idées ; son art de persuader est passionnel, non pas apodictique. [...] 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 ; se taire, en ce domaine, sous prétexte que « tout est dit » est un sophisme substantialiste et quantitatif [...]. Récréer, ici, c'est créer, tout de même que refaire, c'est faire, ou que recommencer, c'est commencer, la deuxième fois étant aussi initiale que la première, et la réexposition aussi initiale que l'exposition. Dans une sonate où il n'y a pas (sinon métaphoriquement) d'« idées » à développer, la « réexposition » n'est pas une redite, mais au contraire, le principe d'un ordre : la forme nous est rendue sensible par la régularité de la coupe, qui donne l'illusion de la symétrie, du système clos et du « circuit ».³

On retrouve l'idée d'autotélisme et celle de circularité que l'on avait rencontrées chez Woolf ou chez Jakobson. Mais, la stance de Jankélévitch paraît beaucoup plus radicale – il n'y a pas de *dire*, ni en musique, ni en poésie, donc il ne peut y

¹ Émile Benveniste, *op.cit.*, p.56.

² Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, *op.cit.*, p.35.

³ *Id.*, p.33-35.

avoir de *redire* (« Celui qui ne “dit” rien ne peut *a fortiori* redire »¹). Et c'est la situation temporelle qui en est la cause. En ce sens, rien n'est jamais pareil, car tout est déjà passé. Dans « L'autre du même »², Genette interroge sa propre fascination pour la répétition et commence, en émettant un point de vue sensiblement proche de la position de Jankélévitch :

On peut, sans risquer l'absurde, poser en principe que toute répétition est déjà variation : variation, si l'on veut, au degré zéro – un degré qui, on le sait, n'est jamais nul, puisque, dans un système quelconque, une absence s'oppose à telle présence aussi efficacement que telle autre.³

Prenant pour exemple le *Boléro* de Ravel, Genette définit la répétition-variation comme appartenant avant tout à la musique. Ne cachant pas sa méfiance vis-à-vis du principe jakobsonien du poétique, Genette émet un paradoxe – la prose n'est pas musicale, or, le *Nouveau Roman* l'est :

Jakobson nous enseignait naguère la prégnance poétique du « principe d'équivalence », et si j'ai quelquefois regimbé, c'était en fait contre une interprétation trop réductrice de ce principe, qui n'y lisait pas la coprésence de similarité et de dissimilarité, pourtant manifeste dans le simple travail du mètre, de la rime ou de la strophe, et où Wordsworth voyait déjà la principale source du plaisir poétique. Le texte narratif exploite certes trop rarement ce genre de ressources, hors les parallélismes réglés du conte et les formules de l'épopée. 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.⁴

On perçoit une méfiance, ou pour le moins une hésitation (« il faut bien »), dans l'affirmation genettienne de la *musicalité*. Car il s'agit bien d'une *musicalité*, et non d'une *musicalisation*, à savoir un caractère musical général et imprécis. Et elle découle, cette fois-ci clairement, de la dimension musicale temporelle, de la répétition. Une première caractéristique de la *musicalité* apparaît donc à la croisée de la poésie et de la musique. Jankélévitch, lui aussi, recourt à la comparaison entre poésie et 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, soit qu'il développe un sens, soit qu'il expose ou démontre une thèse, va de l'avant par progrès dialectique et chemine tout droit

¹ *Id.*, p.31.

² Gérard Genette, « L'autre du même », *Figures IV*, Paris : Seuil, 1999, p.101-107.

³ *Id.*, p.101.

⁴ *Id.*, p.106-7.

sans se retourner ni revenir en arrière. Ici ce qui est dit n'est plus à dire, ce qui est dit est définitif.¹

La tripartition paraît flagrante : la musique répète, sans redire, la poésie en tient son essence, la prose ne peut répéter sans redire. La *musicalité*, et non la *musication* ou la *musicalisation*, est-ce donc cet entre-deux – la *quasi-musique*, la *quasi-poésie* ?

3.3.5 Répétition romanesque

Plusieurs romans de Josipovici, nous l'avons dit, donnent au lecteur une impression de grande *musicalité*. Le plus flagrant paraît à ce titre le bref roman *Distances*² qui met en scène une femme, revenant dans sa ville natale, la parcourant à travers d'innombrables ballades, puis disparaissant à nouveau. Le récit trace ainsi un cycle, soulignant non pas une résolution finale, mais l'expérience du parcours en lui-même. Une faible intrigue se tisse entre la femme et deux personnages masculins : l'un, probablement son époux, avec qui elle tente vainement d'entamer un dialogue, l'autre, un étranger qu'elle rencontre. Sa disparition mettant un terme à tout dénouement, la trame en reste là – le lecteur n'en saura pas davantage. Mais, c'est avant tout la structure du récit qui anéantit la possibilité d'une lecture téléologique. Fondé sur un haut degré de répétitivité, le roman privilégie un incessant itinéraire poétique. Mais la répétition qui est en jeu relève de plusieurs types de reprise, liés à plusieurs niveaux, dont au moins les trois suivants : verbal, motivique, et narratif.

L'*incipit* de *Distances* est bien loin d'un début de roman classique et l'on peut considérer que les cellules initiales du récit représentent en miniature sa structure globale. La répétition, dès les premiers mots, révèle plusieurs aspects :

A WOMAN.
The sea.
She begins to walk.
She walks.
She walks. (IFL, 117)

La dimension visuelle seule permet d'emblée d'associer le récit à la poésie. Le roman progressera, en effet, par blocs verbaux, dont certains seront des

¹ Jankélévitch, *op.cit.*, p.33.

² Gabriel Josipovici, *Distances*, in *In the Fertile Land*, *op.cit.*, p.115-212.

dialogues tandis que d'autres seront visuellement proches de la forme poétique. L'absence de tout développement phrastique anéantit aussi la possibilité d'une suite logique, d'une causalité ou d'une cohérence, propres au roman. La phrase est brève, soit nominale (« the sea »), soit à verbe intransitif (« she walks »), excluant ainsi la possibilité de toute continuation. La brièveté est également liée à l'unité rythmique qui s'impose – dans cette première cellule, c'est d'ores et déjà le pied iambique qui prévaut, bien que le récit commence par un amphibraque et qu'il comporte aussi un anapeste :

U — U
 U —
 U U — U —
 U —
 U —

S'établit ainsi une première périodicité – la reprise verbale littérale est aussi reprise rythmique – dont les schémas seront récurrents tout au long du roman. Admettons que le premier mot, en majuscule, pose le thème du roman, tout en amorçant une cellule rythmique ambivalente et fondamentale : l'amphibraque, c'est un peu un iambe, c'est un peu un trochée, bipolarité suggérée d'ailleurs par l'étymologie. La dynamique alternant entre une syllabe accentuée et une syllabe inaccentuée, y compris des pieds composites qui jouent, comme l'amphibraque, sur une ambiguïté rythmique, resurgit dans tout le roman. L'apparition du trochée dans la série iambique qui suit n'en est qu'un exemple parmi d'autres :

The sea.	U —
Sunshine.	— U
She walks.	U —
She walks. (IFL, 123)	U —

Ainsi, à partir de ce mot-thème, « a woman », déjà à l'intérieur de cette première cellule du récit de cinq phrases courtes, s'élabore une suite relevant d'un procédé qui réapparaît fréquemment dans le roman : l'extension. Par exemple, le nom initial est repris par le pronom « she » et le thème est développé et étiré. Ce qui importe dans un tel développement, ce n'est pas tant le rajout d'un sens nouveau que, dans un sens plus musical, l'allongement par répétition et les diverses combinaisons qui peuvent en résulter. Ainsi, la première cellule de l'*incipit* procède par une répétition anaphorique et épiphorique : trois occurrences de « she » au début du segment et du verbe « walk » à la fin. Alors que la paronomase (« she » / « sea ») corrobore la continuité extensionnelle entre les segments de la

cellule, la reprise de la quatrième phrase, l'épizeux « she walks », instaure une dimension musicale singulière, celle de la répétition exacte. Par conséquent, l'*incipit* met en place une cellule fondée sur plusieurs éléments qui seront repris par la suite. C'est le premier motif thématique dont la simplicité et la brièveté renvoient davantage à un stade antéprédicatif, plutôt qu'à une volonté de construction agencée : *femme-mer-marche*. S'y ajoute l'amorce d'un motif rythmique tout aussi simple, qui, lui aussi, réapparaîtra dans le roman : une dynamique entre un temps fort et un temps faible. Finalement, c'est la nature de la répétition – reprise littérale et extension – qui structurera tout le texte.

Dès la deuxième cellule s'amorce une progression motivique : tandis que le motif de l'*incipit* propre réapparaît, une nouvelle information, second thème, s'y greffe. C'est l'image de la montée de l'escalier :

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

Le pied iambique est préservé. Deux des cinq phrases initiales dissyllabiques sont reprises mot à mot, et complétées par la troisième, quadrisyllabique, annonçant le nouveau thème. L'extension est double : le motif est étoffé, le nombre de syllabes est redoublé. Les deux thèmes se trouvent imbriqués dans la cellule suivante :

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

Le patron iambique prévaut toujours, brisé uniquement dans la troisième phrase. 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. C'est pourquoi la régularité rythmique, qui ne caractérisera pas toutes les cellules du roman, semble prévaloir ici avec l'objectif de mieux illustrer l'éclatement entre les deux motifs, rupture que le symbole de la fourche du chemin (« To her right, the town. Ahead of her, the gas-works. ») paraît souligner par l'image de la bidirectionnalité. À compter de la quatrième cellule, s'ensuivra une alternance quasi parfaite entre les deux motifs : d'un côté, la marche, donc un extérieur (la femme à la mer) ; de l'autre, la montée des escaliers, donc un intérieur (la femme dans l'appartement). La reprise motivique sera donc dépendante des deux motifs,

thèmes-idées, mais la cellule rythmique, *thème-rythme*, ainsi que la reprise littérale, *thème-mot*, s'ajouteront à la récurrence motivique. On voit alors que *Distances* met en place une forte répétitivité, mais qu'il est quasiment impossible de séparer la reprise motivique pure d'un certain retour des rythmes et des mots. C'est ce tout compact et incessant, extension obsédante de quelques cellules uniques, qui exacerbe et sature le mot même qui ne cesse pas d'être « ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion »¹.

Distances possède indubitablement une dimension poétique. Nous avons déjà signalé la dimension visuelle de ses cellules qui rappellent des formes poétique courtes, les *haïkus* japonais. Bien que ni le nombre de syllabes ni leur répartition (5/7/5) ne soient manifestement présents dans le texte de Josipovici, certains aspects du *haïku* paraissent remarquables, comme la brièveté des cellules, leur inscription dans une saison ou un moment, ou encore la mention d'un élément naturel :

The sea.
She walks.
A grey day.
The wind tugs at her scarf.
Ahead of her, the gas-works. (IFL, 118)

The sea.
She stands, holding the railings, looking out over the shingle to the water.
Behind her, the town.
Flecks of sunlight on the waves.
She closes her eyes. (IFL, 119)

Ces deux cellules différentes mettent en scène des éléments récurrents des *haïkus* : la mer, le vent, la lumière. Un moment spécifique est évoqué dans les deux extraits – d'un côté, la grisaille, de l'autre, la luminosité de l'eau. Le rapport de l'être aux choses et à l'univers semble constituer le cœur des cellules dans *Distances*. C'est cette relation qui importe dans la forme des *haïkus* :

Le haïku ne donne pas prise à l'intellection ou à l'abstraction ; il reste toujours concret : la matière est là, la nature est là, et c'est dans la contemplation, dans sa relation avec les choses – animées ou inanimées – du monde, que le poète perçoit l'harmonie de l'univers et en pénètre les plus grands secrets.²

La phrase nominale, fréquente dans *Distances*, déploie les éléments en parataxe

¹ Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Paris : Seuil, 1977, p.46.

² Cf. Joan Titus-Carmel, « Liminaire », in *Les 99 Haïku de Ryōkan*, Paris : Verdier, 1986, sp.

plutôt qu'en hypotaxe. L'asyndète, dont l'exemple extrême est l'épizeux (« She walks. She walks. »), renforce encore l'effet de juxtaposition. Les éléments phrastiques sont bel et bien en relation, mais il ne s'agit plus d'une relation de causalité. L'utilisation du présent simple dans le récit corrobore le caractère d'image du texte. Paradoxalement, le présent ici désactualise, semblant presque anéantir la prédication. Faute de lien quelconque entre les éléments d'une cellule, on pourrait quasiment impunément défaire toute trace de prédication : « woman – sea – walk ». L'absence de « je », un autre trait du *haïku*, semble éloigner davantage encore le récit de son ancrage dans une situation liée à un *dire*, situation d'énonciation ou de prédication. Pourtant, les cellules que, suite à ce rapprochement avec le *haïku*, l'on peut appeler *poétiques*, sont entrecoupées de dialogues. Ainsi, la narration, les dialogues et les séquences répétitives s'entrelacent pour instituer un tout insécable, un récit poétique dont le caractère s'immisce jusqu'au dialogue, comme le montre cet échange stichomythique et litannique entre deux personnages :

- He had his ticket, the dark-haired woman says.
- But he didn't use it, the big man says.
- He had his chance, she says.
- But he threw it away, he says.
- He came to find us, she says.
- He came to seek her, he says.
- That was his journey, she says.
- That was his journey. (IFL, 211)

La plupart des répliques sont pentasyllabiques et le pied privilégié est l'iambe. Ce qui paraît important, c'est la régularité et les parallélismes qui s'établissent dans l'échange entre les protagonistes. Par suite, la *poéticité* du récit influe aussi sur les dialogues.

Hormis les hypothèses que l'on peut avancer quant à la macrostructure de *Distances* – le bithématisme d'une sonate, le travail de matrice génératrice du sérialisme – la *musicalité* du roman semble provenir de la nature même de la répétition. On a affaire à une utilisation de la reprise foncièrement musicale, dans l'exacte mesure où non seulement elle constitue le principe opérant à l'œuvre, mais où elle doit aussi être conçue en dehors des catégories du récit dans lesquelles elle se meut, en quelque sorte, *per se*. Plusieurs critiques ont distingué à cet égard la répétition musicale de la reprise littéraire, qu'il s'agisse de la prose ou de la poésie. Pour Burgess, répéter en fiction, c'est heurter le présupposé de

sa linéarité fondamentale, c'est anéantir la progression du récit :

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? Only by echoing situations, phrases, preoccupations and structures already encountered, but in a new context of action.¹

C'est donc la répétition en tant que principe structurel du récit qui lui permettra de créer un apparentement entre son roman et la musique. L'incommensurabilité de cette même notion entre les deux arts est soulignée par le pionnier de la critique musico-littéraire, Calvin S. Brown, pour qui, tout comme pour Jankélévitch, la répétition est la musique même, ce qui n'est pas le cas en littérature (« In general, music demands far more repetition than poetry can tolerate »²). À un niveau qualitatif, Brown fonde sa distinction entre différentes répétitions sur l'idée du même et du différent (« sameness and difference »³), allant de pair avec les notions de contraste et d'équilibre (« balance and contrast »). À un niveau plus quantitatif, il marque une distinction entre la répétition microstructurale telle que le rythme, et la répétition macrostructurale, comme dans les formes poétiques telles que la ballade ou le rondeau. En outre, il attire l'attention du lecteur sur la spécificité de la répétition littéraire qui apparaît dans l'image : plusieurs métaphores peuvent vouloir dire la même chose sans provoquer de redondance. Brown finit par conclure que ce sont les formes poétiques et surtout les formes courtes qui se caractérisent en littérature par la répétition :

We immediately notice one significant difference. 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, on the other hand, forms like the prelude, nocturne, bagatelle, and impromptu can be defined without any mention of repetition, for though it usually plays a considerable role in such compositions, its use is entirely a matter of choice with the composer. But it is impossible to give any account of sonata form, or of the form of passacaglia, rondo, or fugue 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.⁴

À en croire Brown, le roman sera doublement anti-répétitif, par son langage et par sa longueur. La forme poétique courte s'opposerait donc à la forme romanesque

¹ Anthony Burgess, *This Man and Music*, *op.cit.*, p.182.

² Calvin S. Brown, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Hanover : University Press of New England, 1987, p.109.

³ Cf. chapitre « Repetition and Variation », Calvin S. Brown, *op.cit.*, p.100-113.

⁴ *Id.*, p.111.

longue par son degré de répétitivité. À son tour, Todorov¹ place le principe de répétition au centre des « catégories du récit littéraire ». En décrivant la logique des actions dans le récit, l'auteur constate qu'« il existe une tendance à la répétition, qu'elle concerne l'action, les personnages ou bien des détails de la description »² et il évoque plusieurs cas de figure tels que l'*antithèse* et le *parallélisme* (similaires aux idées de Brown : « sameness and difference », « balance and contrast »). Le récit ne s'affranchirait donc pas de la reprise, mais, au contraire, il supposerait un certain degré de répétitivité.

On voit ainsi apparaître la problématique spécifique du répétitif dans le roman. Pour certains auteurs la prose n'admet pas de répétition, se situant loin du poétique et du musical. Visant à raconter quelque chose, le roman ne peut accepter de répéter au risque d'anéantir la linéarité téléologique. Pourtant, déjà avec Todorov, nous remarquons qu'il existe, dans le récit, un degré fondamental de répétitivité. La problématique de la musicalité semble se situer précisément aux confins du poétique, du musical et du prosaïque. Certes, il y a un niveau de répétition inhérent au roman, pour ne citer que le procédé du résumé, mais l'exacerbation de la répétition, faisant basculer cette dernière au rang de principe structurel, fait éclater la division traditionnelle entre le signifié et le signifiant, conduisant à un enjeu épistémologique majeur.

3.3.6 Éclatement du singulatif et du répétitif

Dans les catégories genettiennes du temps dans le récit, sous l'appellation de *fréquence narrative*, c'est-à-dire des « relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse »³, apparaissent trois cas de figure principaux : *récit singulatif*, *récit répétitif*, *récit itératif*. La nature de chaque type de récit est mesurée d'après le rapport entre le nombre d'avènements d'un événement (*diégèse*) et le nombre de prises en charge par le récit. Ainsi, 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

¹ Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », in *Communications*, 8, *L'Analyse structurale du récit*, Paris : Seuil, 1981, p.131-157.

² *Id.*, p.134.

³ Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p.145.

sera *répétitif*, un événement qui se produit plusieurs fois et qui n'est raconté qu'une seule fois sera *itératif*. Raconter plusieurs fois ce qui s'est passé plusieurs fois correspond également au *singulatif*. D'après les catégories de Genette, le récit peut dire soit une fois, soit plusieurs fois. Or, dire plusieurs fois dans le roman, c'est forcément redire, et par là même se placer dans une position ambiguë, oscillant entre la linéarité téléologique de la prose, la transparence de sa signification, sa prédilection dite « normale » pour le *singulatif*, et la cyclicité de la reprise, la répétition propre à la poésie et à la musique, le retour incessant du signe qui s'opacifie.

Or, la spécificité de la répétition musicale déjà mentionnée découle du fait que cette dernière ne peut être pourvue ni de la dualité du signe linguistique (signifiant/signifié), ni de celle du roman (récit/histoire). La musique ne raconte pas – son seul *dire*, c'est le parcours temporel qu'elle propose. Faire une analogie entre le récit et la musique, c'est nécessairement admettre l'unicité musicale face à la dualité linguistique. De sorte que soit l'on dit que l'un et l'autre, le récit et la diégèse, ne font qu'un, soit on est obligé de postuler que la musique raconte en ne disant rien, soit qu'elle dit en ne racontant rien. Le signe linguistique conditionne forcément la nature du *raconter*. En musique, il ne peut y avoir diégèse lorsqu'il y a récit, et il ne peut s'agir de récit lorsqu'il y a diégèse. Cela entraîne une ambiguïté des composantes du récit : l'auteur, le narrateur, l'exécutant se confondent en un seul acte au présent. Le *dire* se confond avec l'acte de dire et la question de la fréquence, telle que l'envisage Genette, ne peut se poser. Comme nous l'avons dit, à la suite de Jankélévitch : on ne peut rien redire quand on ne dit rien. En musique, il n'y a pas de répétition quand 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 et que la musicalité pose un problème épistémologique.

Dans *Distances* de Josipovici, on a affaire à une répétitivité dense, dont nous avons distingué trois types. En termes genettiens, l'on peut se poser la question de savoir s'il s'agit, pour le narrateur à la troisième personne, de procéder à un récit *singulatif*, *itératif* ou *répétitif*. Si l'on prend l'exemple d'une action simple telle que la marche, dans *Distances*, on s'aperçoit que le récit redit

obsessionnellement l'action de l'héroïne :

The sea.
 She walks.
 To her right, the town. Ahead of her, the gas-works.
 She walks.
 She walks.
 She climbs the stairs. (IFL, 118)

S'agit-il d'un *singulatif*, auquel cas le récit raconterait la marche autant de fois qu'elle serait advenue, ou plutôt d'un *répétitif*, auquel cas le récit procéderait à des redites ? Au sein d'une seule cellule, la possibilité de trancher est nettement réduite. D'abord, c'est la répétition immédiate qui instaure une ambiguïté : l'épizeux est-elle une pure répétition verbale et poétique, donc *répétitive*, ou est-elle à chaque fois autre chose, donc *singulative* ? Le présent simple, temps à valeur itérative ou fréquentative, ne fait que renforcer l'ambiguïté. S'installe une tension entre la répétition poétique, la nature singulative du récit et l'itération de l'activité de la protagoniste – trois valeurs fréquentielles différentes en une seule. Cette ambiguïté 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. (IFL, 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 une itération, mais une singulation plurielle. Mais, dès la quatrième phrase, l'incessante épizeux revient derechef, et faute de possibilité de différenciation qualitative entre les deux occurrences d'une même activité (« she walks »), on privilégie une pure répétition verbale. On voit alors poindre une hésitation entre les différentes valeurs fréquentielles qui font *éclater* la prétendue étanchéité entre les catégories. Il se produit à chaque fois un double mouvement – tension entre une avancée linéaire et le retour en arrière qui la freine, distorsion entre la visée *singulative* et téléologique de raconter une histoire de bout en bout et l'acte de redire sans cesse la même chose, dynamique oscillant entre le présent et le passé, qui rappelle la parabole de Lot déjà évoquée, puis, structurellement, la dialectique

entre l'éternelle expansion et l'addition conglomératique de nouveaux éléments :

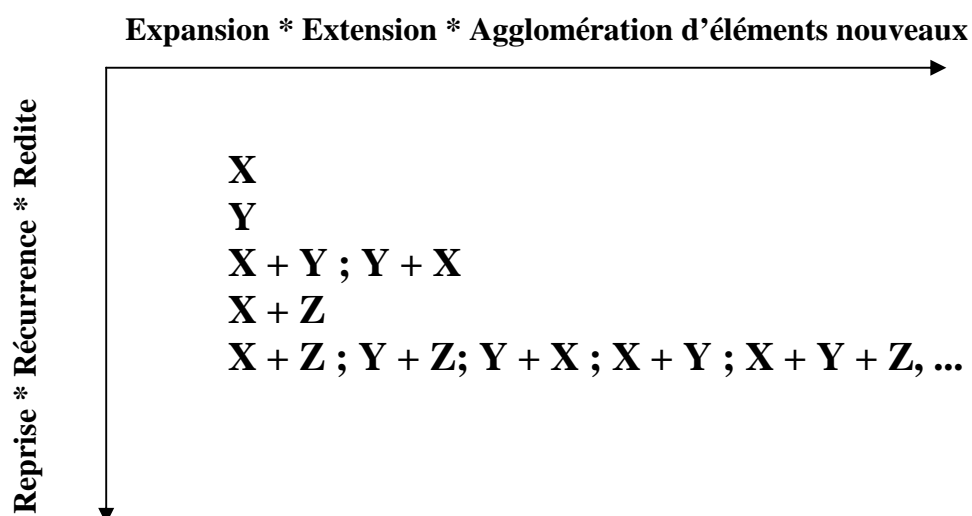


Figure 7 – Dynamique temporelle dans *Distances* de Gabriel JOSIPOVICI.

Cependant, la tension qui se produit entre le narratif et le poétique ne semble pas être quantifiable. Autrement dit, il paraît impossible de déterminer avec précision lesquels, parmi les segments répétés, constituent des redites et lesquels tiennent du *singulatif* en disant encore une fois ce qui advient encore une fois. Les uns répètent, les autres se répètent. On est tenté ici de *raviver* une cinquième relation possible que Genette mentionne en note infrapaginale et qu'il considère inopérante, faute d'exemple – un *singulatif* singulier 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 »¹. On a affaire ainsi à un déséquilibre ou à une tension entre le récit et la diégèse, et il nous semble que c'est justement la *musicalité*, ce concept flou et *impressionniste*, qui joue un rôle dans un tel *éclatement* notionnel et implique l'instabilité épistémologique. L'indétermination quant au statut de la répétition provient de la nature du récit, à la charnière entre le poétique et le musical. Mais c'est surtout parce que la question importe peu, parce qu'elle ne se pose plus, que le récit peut se permettre une telle irrésolution. En aspirant à la condition musicale temporelle, le récit gomme la traditionnelle nécessité d'un *dire* seul et unique, d'un *raconter singulatif* et linéaire, en privilégiant le processus même de son déroulement temporel : un parcours dans un devenir inéluctable.

À l'issue de cet examen de la dimension musicale du roman de Josipovici,

¹ Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p.146.

avec comme exemple *Distances*, il ressort que la notion de *musicalité*, simple impression que nous avons à la lecture de cette fiction, tient d'un traitement particulier de la temporalité littéraire. Cette dernière procède à un rapprochement du poétique et du musical dans une problématique concernant la production du sens dans le temps. Face à l'impossibilité de trancher nettement entre une répétition motivique, narrative et lexicale, il convient de considérer le seul processus de la répétitivité du récit. De ce point de vue, l'exemple de la fréquence démontre que la reprise abolit partiellement les frontières entre le *singulatif* et le *répétitif*, instaurant un brouillage et une indétermination. C'est que seul semble compter le processus, et cet *éclatement* apparente le récit à la condition de la musique et à son incapacité à redire. Apparaît ainsi un autre aspect de ce que nous avons appelé *transtemporalité*. Le littéraire tend à s'approprier des éléments propres à la temporalité musicale et il en résulte une tension liée à la dualité du signe.

Les phénomènes locaux, les zones contrapuntiques ou les polarités sonores, révèlent donc un conditionnement spécifique de la temporalité littéraire au niveau microscopique, qu'il s'agisse de l'exploration de la phénoménologie du sonore dans la construction de l'écoute ou de celle du suspens, comme chez Aiken, ou de techniques de liaisons et de raccords. Le phénomène de zones réalise surtout le contraste entre linéarité et non-linéarité, mais aussi une fluctuation d'intensités, comme chez Burgess. À ce titre, c'est la prosodie qui se révèle la plus riche d'implications pour la question du temps dans la musicalisation de la fiction : elle contient en germe certaines des dynamiques du formalisme musical (imitation, variation), mais elle aboutit également à la tension fondamentale provoquée par la répétition. C'est la reprise qui anéantit toute possibilité de l'univocité : devant la répétitivité intense, comme chez Josipovici, il n'est plus possible d'attribuer au récit une seule dynamique (itérative, répétitive ou singulative). C'est cette tension entre différentes valeurs du récit qui caractérise la *musicalité* du verbe et qui souligne l'importance de la problématique temporelle dans le rapprochement musico-littéraire. Comme dans l'approche de la pensée du temps dans les œuvres étudiées, l'examen de la microstructure dévoile de nouvelles dynamiques de la temporalité littéraire : le temps multiple, le temps non

orienté vers un but, le temps cyclique ou le temps simplement non-linéaire, en constituent les exemples les plus notables. C'est sous cet angle que nous examinerons ces dynamiques temporelles dans les deux parties suivantes, en nous concentrant sur la transposition intersémiotique au niveau macrostructurel : d'une part, en fonction de la spécificité de la variation, d'autre part, par le biais d'autres aspects musicaux : la symphonie et le wagnérisme chez Burgess et chez Aiken et certaines œuvres contemporaines chez Josipovici. Comme dans le cas des phénomènes locaux, il importe de garder en mémoire que la notion de transtemporalité implique systématiquement l'idée du détournement.

4 SUR LE MODÈLE DES CENTONS : LE TEMPS DE L'INTERTEXTE

Parmi les différents types de dynamiques temporelles entre texte et musique, la transtemporalité qui découle de la forme variationnelle relève à la fois de l'intermédialité et de l'intertextualité, et nous verrons qu'elle est tributaire conjointement du littéraire et du musical. Par ailleurs, si le contrepoint mène habituellement à un temps non-linéaire, la variation, elle, n'amorce pas tant la discontinuité et la non-linéarité que la multiplicité. On a affaire à une temporalité littéraire qui tient du temps musical à parcours multiples, où la finalité est soit équivoque, soit plurielle¹. Cette dynamique temporelle assume un rôle différent dans les œuvres des auteurs étudiés : elle est au service de la représentation de la conscience et de la temporalité multiple chez Aiken ; elle participe à la construction du récit ludique et de la confrontation entre le littéraire et d'autres temporalités chez Burgess ; et elle déjoue l'univocité chez Josipovici, parce qu'en multipliant les finalités, la téléologie devient équivoque ou contradictoire. Enfin, le phénomène de la variation convoque également le multiple grâce à sa valeur intertextuelle.

Dans son essai « Le temps de l'art »², Umberto Eco marque une nette distinction entre le *temps de l'expression* et le *temps du contenu*. D'après lui, le *temps de l'expression* peut être conçu en termes de *temps de consommation*, de *temps d'exécution* ou de *temps de parcours* consistant en une circumnavigation pour les œuvres immobiles. À l'opposé, le *temps du contenu* se trouve subdivisé en *temps de l'énoncé*, à savoir la représentation du temps, et le *temps de l'énonciation*, c'est-à-dire le temps de l'acte de narrer. S'ajoutent à ces catégories, à première vue étanches entre elles, le *temps de lecture* et de *relecture* ainsi que

¹ La variation musicale en soi ne relève pas, *a priori*, automatiquement de cette temporalité à parcours multiples. Dans les œuvres tonales, en ce qui concerne la forme *thème et variations*, on peut parler d'une concaténation de finalités. Lorsque le texte emprunte une structure variationnelle, encore une fois, se pose le problème de la décidabilité et de l'incertitude, liées au signe linguistique et au savoir. Nous verrons que la jonction entre l'idée de l'alternative et la forme variationnelle majore la notion d'équivoque qui sous-tend la temporalité à parcours multiples.

² Umberto Eco, « Le Temps de l'art », in Michel Baudson (dir.), *L'Art et le temps*, Paris : Albin Michel, 1985, p.73-84.

le *temps de la série*, telle que le feuilleton ou la saga, que mentionne brièvement Eco. Toutefois, c'est la dernière partie de son essai, intitulée « Le temps de la citation », qui retient toute notre attention. L'auteur met l'accent sur un élément crucial de la temporalité intertextuelle, à savoir la dynamique temporelle du rapport de texte à texte :

Quand un texte cite un texte antérieur, il impose au consommateur une inspection de sa propre compétence et de sa propre connaissance du monde. Je qualifierai ces types de compétence d'« encyclopédiques ». L'exploration de ses propres compétences encyclopédiques prend du temps : il ne s'agit pas nécessairement de temps matériel (le court-circuit de reconnaissance peut être instantané) mais dans chaque cas, il y a lieu (pour comprendre l'œuvre) d'aller au dehors de celle-ci et d'explorer ce qui lui préexiste.¹

Eco souligne ainsi l'importance de la temporalité de la lecture et accentue la spécificité d'un acte qui dépasse le texte et dont la temporalité va au-delà du texte. En effet, le *temps de l'intertexte* est doublement déterminé. D'un côté, la citation peut contribuer à l'ancrage temporel du texte, dans l'exacte mesure où elle est indice d'un moment singulier, d'une époque ou encore d'une structure temporelle précise ; d'un autre côté, elle présuppose une activité extratextuelle, impliquant qu'il y a un geste latéral : recours à d'autres textes, vérifications, palimpsestes. Autrement dit, la temporalité de l'intertexte est à la fois phénomène textuel et processus extratextuel lié à la lecture.

Mais, si la temporalité de l'intertexte nous intéresse, c'est qu'elle fonctionne de cette façon, non seulement dans le cas des pratiques *hyperartistiques*, mais surtout dans les relations interartistiques. Nous utiliserons donc l'expression de *temps de l'intertexte* également dans un contexte intersémiotique. Dans ce sens, l'omniprésence de la *Quatrième Ballade en Fa mineur* de Chopin dans le roman de Roberto Cotroneo *Presto Con Fuoco*² temporalise le texte, car elle le réfère à une époque particulière, mais, de surcroît, elle exige du lecteur, sous la forme de ce qu'Eco nomme la *connaissance encyclopédique*, un geste vers l'œuvre citée, acte temporel mais *immesurable*, pouvant se réduire à un instant de réminiscence ou, au contraire, impliquer l'exécution de l'œuvre entière³. Le fait que la citation nécessite un temps particulier présuppose une réception seconde. Si l'on reprend

¹ *Id.*, p.82.

² Roberto Cotroneo, *Presto Con Fuoco*, Paris : Calmann-Lévy, 1997.

³ Le roman de Cotroneo, par exemple, ne cesse de faire référence, de façon souvent analytique, à la *Ballade n°4 en fa mineur*, op.52, de Chopin, si bien qu'une lecture et une connaissance solide de l'œuvre de Chopin semblent être nécessaires.

les notions de *lecture-en-progression* et de *lecture-en-compréhension*¹ avancées par Bertrand Gervais, on remarque que la citation, et en particulier la citation d'œuvres d'art, entrave en partie la progression linéaire de la lecture, requérant des lectures secondes.

Le roman de Burgess, *The Pianoplayers*², fournit un exemple des deux régimes de lecture intertextuelle : si la référence à la musique peut se contenter d'une *lecture-en-progression*, la citation d'œuvre musicale sous forme d'une partition insérée dans le texte nécessite un autre mode de lecture, une exécution extratextuelle.

Dans « Écrire la lecture »³, Barthes se proposait de rendre compte de l'activité lectoriale et définissait l'acte de lecture non comme une activité qui « canalise », mais, au contraire, qui « disperse » et « dissémine »⁴. Ce geste disséminant nous emporte au-delà du texte, dans un univers temporel autre, nous arrachant au texte matériel. Le propre de la lecture semble être constitué par ce va-et-vient entre la signification du texte et un monde latéral créé par le lecteur. L'intertextualité, et plus précisément la référence intersémiotique, se fondent justement sur l'ambivalence de la lecture dans le sens où, en tant que construction textuelle, elle fait appel au geste du lecteur. Elle recèle ainsi un double rôle temporel, contribuant, dans le texte, à ce que nous appelons l'*ancrage intertextuel temporel*, mais, dans l'activité lectoriale, elle construit la temporalité propre de ce que Barthes désigne par *texte-lecture*, une sorte de *dissémination intertextuelle*.

Dans le cas précis de la référence intersémiotique, deux questions semblent devoir être soulevées. Premièrement, en relation avec l'*ancrage intertextuel temporel*, la citation renvoie à un moment, un style, un mouvement ou, plus globalement, à une époque qui constitue donc un repère temporel. De ce point de vue, on peut se poser la question de savoir pourquoi autant de romans contemporains *musicalisés* se réfèrent à l'époque baroque ou pourquoi ceux du XIX^e siècle ont tendance à rester plus près de leur époque. Deuxièmement, c'est la question de la *dissémination intertextuelle* qui présuppose une attitude

¹ Cf. Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, Montréal : VLB Éditeur, 1993.

² Anthony Burgess, *The Pianoplayers*, Londres : Arrow Books, 1987.

³ Roland Barthes, « Écrire la lecture », in *Le Bruissement de la langue*, *op.cit.*, p.33-36.

⁴ *Id.*, p.34.

extratextuelle spécifique.

Burgess constate que le roman n'a pas à être simplement lu (« The novel, like the symphony is meant to be heard, but it is also meant to be seen »¹). Le texte intersémiotique paraît, lui aussi, impliquer que la lecture seule laisse le texte, en quelque sorte, inachevé, car il exige que sa temporalité soit complétée par celle de l'autre art qu'il convoque (« No one can judge a piece of music by merely hearing it ; no one can judge a novel by reading it »²). Dans ce sens, la portée vide du paratexte de *Goldberg: Variations* de Josipovici apparaît comme une incitation à superposer une temporalité musicale à celle de la lecture. Ainsi, le roman *musicalisé* requiert une lecture spécifique au vu de l'intertextualité et de l'intersémiotité.

Au regard de la problématique de l'ancrage temporel et du conditionnement spécifique de la lecture, on peut réduire l'utilisation de l'intertexte dans les romans musicalisés à deux techniques. D'une part, la citation participe à la construction du formalisme musical : elle participe à la suggestion de la simultanéité, bâtissant des agrégats polyphoniques. D'autre part, sous la forme de parodie ou de pastiche, l'intertextualité devient véhicule de la variation.

4.1 TEXTE ET MUSIQUE COMME RÉSEAUX INTERTEXTUELS

4.1.1 Le quolibet et le centon

C'est la forme du quolibet qui se caractérise en musique par un haut degré d'intertextualité. Le mot *quolibet*, littéralement « ce qu'on veut », prend son origine dans le latin *disputationes, quæstiones de quolibet*, à savoir débats, questions sur n'importe quel sujet. Le terme est avant tout lié à la musique où il renvoie à une composition qui fait s'entremêler des motifs divers au sein d'une seule pièce, le plus souvent empruntés ou provenant de mélodies populaires. On a donc affaire à une reprise à caractère souvent comique, composition qui met en place un degré

¹ Anthony Burgess, *This Man and Music*, *op.cit.*, p.191.

² *Id.*, p.192.

élevé d'intertextualité musicale¹. En musique, il semblerait que l'emprunt de thèmes, ou simplement leur réutilisation, ait été très tôt un aspect fondamental de la composition. La reprise d'une mélodie pour construire le *cantus firmus* d'une autre composition, par exemple, était de mise dans la polyphonie médiévale. La pratique de l'emprunt dans les messes, allant jusqu'à la réutilisation des chansons populaires, témoigne aussi d'un travail intertextuel, parfois taxé de subversif (la *Missa Papae Marcelli* de Palestrina ou les messes d'Obrecht).

Toutefois, à la différence de la simple citation musicale, le quolibet instaure un haut degré d'intertextualité, mettant en exergue l'emprunt. D'une certaine façon, le quolibet est comparable au centon. Au sens littéraire, le centon est une pièce composée de divers emprunts à d'autres auteurs. Au sens musical, le centon implique aussi la diversité des sources (compilation), et se réfère surtout au recueil de plains-chants disparates réunis, au VI^e siècle, par le Pape Grégoire le Grand. Une autre forme peut être mentionnée, celle du *pot-pourri*, où les emprunts se succèdent les uns aux autres : il s'agit de juxtaposer des fragments de mélodies les uns après les autres. Dans tous les cas, on a affaire à la fois à la notion de reprise ou d'emprunt et à celle de mixité².

Au XX^e siècle, de nombreuses œuvres musicales relèvent de la dynamique du quolibet ou du centon. On peut citer à titre d'exemple l'œuvre de Pierre Henry, *Dixième symphonie de Beethoven*, qui reprend des fragments des neuf symphonies beethovéniennes pour en bâtir une nouvelle. On a bien affaire à la problématique de la citation dont la multiplicité relève davantage de la dynamique

¹ Un exemple de quolibet apparaît dans *Galimathias Musicum*, K.32, que Mozart compose à l'âge de dix ans. L'intertextualité musicale est véhiculée principalement par les allusions à certaines pièces populaires ou chansons folkloriques, aboutissant à une sorte de *pot-pourri*, qui s'apparente au quolibet en ce qu'il est agrégat de thèmes sans développement. Or, c'est aussi l'héritage baroque qui ressort dans cette pièce : composée de dix-sept pièces, la composition déploie une diversité de caractères et de nuances (*pastorella*, n°4, *largo*, n°10, *andante*, n°12, *menuet*, n°14) ou d'instrumentations (clavecin seul, n°13, hautbois, cors, violons, alto, clavecin, basson, n°1). La pièce n°8 introduit des voix et la partie finale constitue une fugue. Tout se passe comme s'il s'agissait de variations sans thème ou des variations sur des thèmes multiples. D'une certaine façon, les différents caractères rappellent aussi la suite qui, à l'époque baroque, peut avoir partie liée à la variation, non seulement parce que, grâce à sa diversité, elle fait écho au phénomène variationnel, mais aussi parce qu'une tradition baroque allemande associe la suite à la forme de la variation.

² Proche du quolibet et du centon par son caractère intertextuel est le *pasticcio*, défini comme un assemblage de morceaux favoris de plusieurs compositeurs. Sur ce modèle se construisent des opéras où la musique est composée par différents compositeurs (*Muzio Scevola*, par exemple, mis en musique par Filippo Amadei, Giovanni Bononcini et Georg F. Haendel), mais aussi d'autres œuvres en collaboration telles que l'*Hexaméron* qui est une suite de variations composées en 1837 sur un thème de Bellini par Chopin, Czerny, Liszt, Herz, Pixis et Thalberg.

du centon et, comme dans le centon, il ne s'agit pas d'un simple collage, car tous les fragments doivent se mouler sur une forme déterminée. Il y a donc une cohérence globale de la reprise. Dans le centon, elle est assurée par la cohérence des rimes, par exemple. Pierre Henry va jusqu'à imiter certains traits caractéristiques de Beethoven afin de renforcer la cohésion générale. Au travail de collage se superpose ainsi un travail de pastiche, de sorte que la réécriture renvoie à l'original par deux fois, et c'est cette dualité entre la citation et l'imitation qui caractérise la problématique du centon.

Outre les véritables centons, en littérature c'est aussi au XX^e siècle que l'on trouve des œuvres qui revendiquent la systémativité de la citation. Dans *English Music* de Peter Ackroyd, où la musique joue un rôle allégorique, représentant l'héritage culturel anglais, et plus particulièrement l'histoire littéraire, la forme romanesque tient d'une temporalité qui peut être rapprochée de certaines formes musicales alternantes telles que le rondo. Au niveau microstructurel, apparaît également un phénomène d'intertextualité qui s'apparente à la dynamique du centon, grâce au recours systématique à la citation. On a la fois affaire à la problématique de la reprise exacte et à celle du pastiche. Si différents chapitres ont pour objectif de rappeler un écrivain, celui qui amorce un lien avec Dickens, par exemple, se présente comme un véritable centon ainsi que le montre le tableau suivant¹ :

ACKROYD	DICKENS
Although I am an old man, night is generally my time for walking [...]	<i>The Old Curiosity Shop</i> [Although I am an old man] Night is generally my time for walking.
[...] among other public buildings, in a certain town [...]	<i>Oliver Twist</i> Among other public buildings in a certain town [...].
[...] It was the best of times, it was the worst of times [...]	<i>A Tale of Two Cities</i> It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief [...].

¹ Pour Ackroyd, nous segmentons le passage en fonction des citations séparées : Peter Ackroyd, *English Music*, New York : Alfred A. Knopf, 1992. Pour Dickens, il s'agit des *incipits* des œuvres mentionnées.

<p>[...] in these times of ours, though concerning the exact year there is no need to be precise [...]</p>	<p><i>Our Mutual Friend</i> In these times of ours, though concerning the exact year there is no need to be precise, a boat of dirty and disreputable appearance, with two figures in it, floated on the Thames [...].</p>
<p>[...] The first ray of light which illumines the gloom [...]</p>	<p><i>The Pickwick Papers</i> The first ray of light which illumines the gloom [...].</p>
<p>[...] in the year 1775, sat in the corner of a darkened room. London [...]</p>	<p><i>Barnaby Rudge</i> In the year 1775, there stood upon the borders of Epping Forest, at a distance of about twelve miles from London [...].</p>
<p>[...] An ancient English cathedral town? How can an ancient English cathedral town be here! No. Begin again. [...]</p>	<p><i>The Mystery of Edwin Drood</i> "An ancient English Cathedral Tower? How can the ancient English Cathedral tower be here!"</p>
<p>[...] My father's name being Pirrip [...]</p>	<p><i>Great Expectations</i> My father's family name being Pirrip, and my Christian name Philip, my infant tongue could make of both names nothing longer or more explicit than Pip.</p>
<p>[...] now, what I want is, Facts. [...]</p>	<p><i>Hard Times</i> Now, what I want is, Facts. Teach these boys and girls nothing but Facts.</p>
<p>[...] Whether I shall turn out to be the hero of my own life, or whether that station will be held by anybody else, these pages must show.</p>	<p><i>David Copperfield</i> Whether I shall turn out to be the hero of my own life, or whether that station will be held by anybody else, these pages must show.</p>

La temporalité du texte est multiple : par sa construction, grâce à l'effet de collage, mais aussi grâce à l'ancrage intertextuel temporel. Et c'est cette multiplicité temporelle et la dialectique intertextuelle du modèle du centon qui caractérisent certaines œuvres d'Aiken.

4.1.2 *Blue Voyage*

Le soliloque de Demarest dans *Blue Voyage* est, en ce sens, comparable à la dynamique intertextuelle du quolibet. À un niveau abstrait, ce sont les notions d'emprunt et d'hétérogénéité qui caractérisent le texte. Le discours intérieur est fondé sur le principe du tissage d'éléments disparates qui s'amalgament pour aboutir à un ensemble hétéroclite. Bien que la technique paraisse relever de la figure du coq-à-l'âne, il ne s'agit pas d'une juxtaposition d'éléments n'ayant aucun rapport entre eux : la recherche de la représentation de la conscience chez Aiken travaille à la cohérence de l'informe. De la même façon, si le temps de la conscience est irrationnel, comparé au déroulement linéaire du temps objectif, il n'est pas forcément absurde, comme peuvent l'être des dialogues en coq-à-l'âne. C'est parce que les bribes du soliloque sont à la fois très soudées et éminemment indépendantes que le mot *quolibet* semble approprié, de par son étymologie – discussion sur divers sujets. Le discours est un et multiple. Il n'est pas pot-pourri ou série de coq-à-l'âne, mais il constitue une structure informe et discontinue parfaitement cohérente. Cette cohérence est obtenue d'abord par les motifs récurrents, qui n'ont de cesse de ramener le protagoniste au sujet de son soliloque, qui porte sur sa bien-aimée Cynthia. Plus abstraitement, le texte a pour thème l'exploration de la temporalité de la conscience qui s'effectue par les répétitions et par les symboles¹. Si la représentation de ce temps irrationnel relève en partie d'une temporalité proche du temps mythique wagnérien, la cohérence de l'informe, elle, est prédiquée sur le parangon de la miscibilité intertextuelle qui rappelle le quolibet ou le centon.

Or, il s'agit là d'un appareil à la fois musical et littéraire. La polyphonie ne cesse jamais de caractériser les textes d'Aiken, puisqu'il s'agit d'un grand projet de *symphonies contrapuntiques*. Ainsi, on peut parler, en ce qui concerne la nature intertextuelle du soliloque de Demarest, d'une structure polyphonique en tant qu'elle est déroulement de voix différentes, simultanéité et chevauchement, et ce caractère citationnel polyphonique rappelle le dialogisme bakhtinien. Le texte serait polyphonique dans le sens musical puisque qu'il met en place la juxtaposition ou la superposition de moments différents au sein de la conscience

¹ Le freudisme latent dans le roman exacerbe les symboles comme le retour en mer, par exemple.

du personnage, mais il serait polyphonique aussi dans le sens où le discours intérieur contient d'autres origines énonciatives et qu'il recourt à des bribes d'autres textes. Autrement dit, le texte serait structure contrapuntique dans la mesure où le « je » ne se conçoit ni dans une dynamique linéaire, téléologique ou continue, ni uniquement comme une instance univoque. Par conséquent, la structure du soliloque convoque le musical, tout en puisant dans des ressources éminemment littéraires.

Cette dialectique musico-littéraire apparaît clairement si l'on divise les éléments intertextuels en deux groupes : celui de la citation musicale et celui de la citation littéraire. Le déroulement du soliloque est dépendant du monde sonore qui l'ouvre et qui le clôt par la technique de l'auricularisation interne. Cette réalité sonore est liée au temps présent : ce sont les bruits et les sons que le protagoniste entend depuis sa cellule. Or, l'allusion à la musique se manifeste fréquemment dans la pensée de Demarest comme souvenir musical. Ainsi on a affaire à des allusions à Wagner, à Strauss (« Morgen » et « Wiegenlied »¹) ou à Schumann (« Träumerei »²). Les souvenirs sonores sont légion, allant de sonneries de clairon (« *soupy, soupy, soupy, without a single bean* » (BV, 94)), à des chansons populaires (« Good-by Dolly, I must leave you... » (BV, 94)), comptines et *nursery rhymes* (« My bonny » ; « *ten-ten-double ten-forty-five and fifteen* » (BV, 98)), berceuses (« When the bough breaks... » (BV, 85)) ou *Negro Spirituals* (« Let my People go »). Les allusions musicales sont toujours fragmentaires, se cantonnant tout au plus à la citation d'une strophe : « Last night as I lay on my pillow, last night as I lay on my bed, last night as I lay on my pillow, I dreamed that my Bonnie was dead » (BV, 77). Elles sont le plus souvent rapportées dans leur contexte musical, sous la forme d'une transcription phonétique qui préserve le caractère original de l'exécution et ancre le sonore remémoré dans un contexte unique : « Let mah-pee-pul-go » (BV, 100). Les citations musicales se réfèrent souvent à la réécriture, soit que les chansons mentionnées sont déjà parodiées, soit que le texte les réécrit lui-même : « my

¹ Deux lieder de Richard Strauss : « Morgen », op.27, n°4 (TrV 170/4) et « Wiegenlied », op.41, n°1 (TrV 195/1).

² Robert Schumann, « Rêverie », *Kinderszenen*, op.15, n°7.

bonni has too-bur-kulosis » (BV, 100) ; « Shoo fly, don't bother me... For I belong to Company G »¹ (BV, 100).

Les textes littéraires apparaissent, eux aussi, tantôt évoqués littéralement, tantôt réécrits. La citation d'une strophe tirée de « The Eve of St Agnes »² de Keats, par exemple, est reconnaissable : « *Awakening up, he took her hollow lute, tumultuous; and, in chords that tenderest be, He play'd an ancient ditty, long since mute, in Provence call'd, "LA BELLE DAME SANS MERCI."* » (BV, 75). En revanche, « sequacious of the liar » (BV, 103) est une réécriture d'un vers de John Dryden : « Orpheus could lead the savage race, | And trees unrooted left their place, | Sequacious of the lyre »³. Les fragments qui admettent un degré de réécriture important appartiennent souvent aux textes sacrés. C'est le *Book of Common Prayer* auquel le soliloque fait le plus souvent allusion (« O God have mercy upon us. Pity us and have mercy upon us » (BV, 86)), en le détournant systématiquement (« Give us this day our daily mouse » (BV, 83) ; « My father which art in earth » (BV, 85)). La parodie des textes de prières émerge en parallèle aux allusions bibliques détournées, porteuses de symboles qui se rapportent à la conscience, comme la crucifixion qui termine le soliloque. Cette réécriture est en soi une autocitation, renvoyant à un poème d'Aiken.

Les citations impliquent différents degrés de transparence : certaines sont explicites, l'auteur étant mentionné ou la typographie (italiques) signalant l'emprunt, d'autres sont réécrites, transformées ou simplement dissimulées. Il y a également plusieurs dimensions qu'une citation peut prendre : certaines – la strophe de Keats, par exemple – sont assez étendues, d'autres se limitent à quelques mots. La reconnaissance de l'intertexte n'est pas moindre pour autant dans le cas de citations brèves et non explicites : il s'agit souvent de phrases qui font saillie dans le texte, apparaissant comme des énoncés détachés et autonomes. C'est ce caractère d'indépendance qui rappelle le quolibet⁴.

¹ Originellement « Shoo, fly, don't bother me, | For I belong to somebody ».

² John Keats, « The Eve of St Agnes », in Jerome J. McGann (dir.), *The New Oxford Book of Romantic Period Verse*, Oxford : Oxford University Press, 1994, p.568-579.

³ Il s'agit de « A Song for St. Cecilia's Day » de John Dryden. Cf. John Wain, *The Oxford Anthology of English Poetry. Spenser to Crabbe, op.cit.*, p.409.

⁴ Le caractère ludique du quolibet exige une relative transparence de l'emprunt. Nous verrons plus loin que les citations peuvent aussi former des motifs, se rapprochant d'une certaine manière du fonctionnement du motif wagnérien.

Cependant, si l'on examine la citation shakespearienne dans le soliloque de Demarest, elle est, la plupart du temps, réduite à l'allusion seule. La citation peut alors se résumer à quelques mots. « *Can never change the swan's black legs to white* » (BV, 86) dans le soliloque, fait référence à un vers tiré de *Titus Andronicus* « For all the water in the ocean | Can never turn the swan's black legs to white »¹. Les citations peuvent être légèrement modifiées : « Dying, Egypt, dying... » (GV, 99) renvoie à *Anthony and Cleopatra* « I am dying, Egypt, dying; only | I here importune death awhile, until | Of many thousand kisses the poor last | I lay up thy lips »². Puis, le texte peut faire simplement allusion à un autre texte, comme c'est le cas dans l'extrait suivant :

It is a whiter sepulcher; a mass of secret corruption, of filthy juices and clots of half-destroyed food; an infirmary sicklier o'er with the pale cast of consciousness. I have always been one in whose consciousness illusion and disillusion flashed simultaneously. My hand remains still, because it releases even before it grasped. Are you listening, Moon? Are you listening, chaste Nymph? (BV, 78)

Qui fait clairement écho au célèbre monologue d'Hamlet :

Thus conscience does make cowards of us all;
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pith and moment
With this regard their currents turn awry,
And lose the name of action. – Soft you now!
The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons
Be all my sins remember'd.³

Ainsi, les citations shakespeariennes montrent différents degrés de transparence et d'ampleur de l'intertextualité aikenienne. Le texte intègre d'autres textes dans la mesure où, procédant à un découpage et à une réécriture, il fait usage du discours d'autrui non seulement comme réminiscence, mais aussi comme commentaire de l'état du protagoniste. On a affaire à une sorte de *corrélat objectif* où ce n'est plus la nature, mais la textualité même qui sert d'appui pour le personnage qui *se lit* dans d'autres textes.

Il y a donc un degré d'autocommentaire, d'autoanalyse et de métatextualité qui transparaît dans la forme du soliloque, qui tient du quolibet. La réécriture

¹ William Shakespeare, *Titus Andronicus*, in *The Complete Works of William Shakespeare*, Londres : Collins, 1960, IV.2.101, p.890.

² William Shakespeare, *Anthony and Cleopatra*, in *The Complete Works of William Shakespeare*, *op.cit.*, IV.15.18, p.1047.

³ William Shakespeare, *Hamlet*, in *The Complete Works of William Shakespeare*, *op.cit.*, III.1.83, p.1047.

permettrait ainsi un retour sur « soi » par une réflexivité détournée. Cette dimension se confirme dans un autre régime d'intertextualité, celui de l'autocitation. En effet, certains des passages qui apparaissent en italiques dans le soliloque de Demarest sont tirés de poèmes d'Aiken. Le fragment mystérieux au début du monologue, par exemple, est un poème intitulé « Goya » :

Goya drew a pig on a wall...The five-year-old hairdresser's son... saw, graved on a silver tray... the lion; and sunsets were begun... Goya smelt the bull-fight blood: The pupil of the Carmelite ...Gave his hands to a goldsmith, learned: to gild an aureole aright [...]. (BV, 74)

Les vers du poème sont simplement entrecoupés par des points de suspension, comme pour mimer l'acte de remémoration ou la récitation. L'autocitation apparaît donc au centre de cette structure intertextuelle complexe, où le dialogisme est poussé à l'extrême dans une forme qui rappelle la juxtaposition de bribes de compositions différentes dans le quolibet ou carrément le collage du centon. L'autocitation attire donc l'attention sur la construction du texte même et le soliloque devient métadiscursif.

L'intégration harmonique de fragments différents au sein d'une seule structure que constitue le quolibet semble devenir le modèle de l'activité de la conscience, à la fois déstructurée et unifiante. La conglomération citationnelle permet de représenter cet apparent paradoxe en tant qu'elle est cohérence de l'informe ou multiple de l'un. La répétition, l'atéologie, la fragmentation, la non-linéarité, caractérisent toutes cette activité qui semble irrationnelle. La multiplicité formelle du quolibet fournit une structure temporelle pour la représentation de la conscience. À un certain degré, l'intertextualité véhicule aussi une dynamique motivique. Ces deux types de temporalités musicales apportent chacun un symbole formel pour l'exploration moderniste de la conscience qu'Aiken accomplit dans ses romans.

4.1.3 Intertexte et intersémiotité dans *Goldberg: Variations*

Le roman de Josipovici *Goldberg: Variations* se caractérise aussi par une variété de renvois intertextuels ou interartistiques, la musique n'étant pas le seul art qui participe à la signification du roman. La peinture occupe tout autant une place importante. D'une part, c'est donc une *rivalité* entre les arts qui caractérise

Goldberg: Variations. De l'autre, c'est l'hétérogénéité intertextuelle qui conditionne la spécificité de l'intersémiotique dans le roman.

Au premier abord, c'est dans le *paratexte* que se signent trois des postulats du contrat de lecture. D'une part, le titre fait appel au musical, à une œuvre célèbre du répertoire baroque, les *Variations Goldberg* de Bach. C'est une première référence à la musique, mais non pas une identification complète, car le titre, *Goldberg: Variations*, et non pas *Goldberg Variations*, s'éloigne, de fait, du titre que l'on attribue communément à l'œuvre de Bach. Voici donc le premier pacte conclu avec la musique, mais aussi la première rupture. D'autre part, le symbole musical déjà mentionné qui accompagne le titre – une portée vide et close de chaque côté par des doubles barres de mesure, celles-ci représentant en musique la fin d'une composition – souligne l'ancrage musical du texte. Le troisième élément qui inscrit le texte dans le musical est constitué par la structure globale du roman, divisé en trente chapitres. Convié par le titre à établir un lien avec l'œuvre de Bach et, par la portée libre, à lire le texte en fonction de la musique, le lecteur peut trouver dans cette division des chapitres la confirmation de la parenté du texte avec les *Variations Goldberg*, elles-mêmes au nombre de trente. Néanmoins, là aussi, les variations romanesques semblent nier leur lien avec le compositeur. Question soulignée par Werner Wolf¹, le roman de Josipovici paraît avoir abandonné l'*Aria*, le thème des *Variations Goldberg* repris à la fin de l'œuvre (le nombre de sous-divisions étant alors de trente-deux). L'affinité du romanesque et du musical paraît constamment affirmer puis nier la possibilité de la réécriture.

D'un tout autre ordre est l'alliance du texte avec la musique, s'opérant tantôt par allusion à ce que l'on pourrait appeler le *paramusical*, tantôt en référence à l'œuvre musicale elle-même et à sa structure. Le texte renvoie à la genèse de l'œuvre et à la légende qui l'entoure, racontée par Forkel. L'histoire de la composition visant à alléger les insomnies du comte Keyserling est transformée. La réécriture d'une légende désolidarise, elle aussi, le texte d'avec la musique, tout en consolidant paradoxalement le lien entre les deux arts.

¹ Werner Wolf, « The Role of Music in Gabriel Josipovici's *Goldberg: Variations* », *Style*, 2003, vol.37, n°3, p.294-317.

À son tour, la référence à la structure et aux techniques des *Variations Goldberg* peut être remarquée à deux niveaux. D'une part, ce sont les nombreux renvois à la musique et leur signification symbolique (tels que la métaphore de la fugue latente dans les chapitres « Sarah » ou « In the Carriage (3) »). D'autre part, un lien citationnel se noue entre le roman, l'œuvre de Bach et d'autres écrits. Au premier chapitre, dans le discours de Goldberg sur la variation, s'immisce un fragment hétéroclite qui se détache du caractère général du dialogue par la nature anachronique du langage et par les guillemets :

But alas, and few can now find it in their hearts "to take a point at pleasure and wrest and turn it as he list, making either much or little of it, according as shall seem best in his own conceit", as an ancient writer on these matters puts it. For what we list has grown obscure and difficult to define. (GV, 10)

Or, les paroles que prononce Goldberg sont directement issues d'un ancien traité sur la musique, écrit en 1597 par Thomas Morley¹, l'élève de William Byrd. Morley définit les genres de la musique vocale et instrumentale, en prenant en compte les différents registres, c'est-à-dire en fondant la différenciation entre divers genres musicaux sur la dichotomie entre légèreté et gravité. Il procède donc à un *distinguo* stylistique où l'on discerne l'ancienne conception prescriptive du style, fondée sur la nécessité d'adéquation entre la forme et le contenu. De surcroît, l'auteur distingue la musique à texte (*ditty*) comme le motet et la musique instrumentale (principalement des danses : gaillardes, pavaues, allemandes, courantes, etc.). De ce point de vue, la citation qu'emprunte le texte de Josipovici renvoie à la fantaisie, donc à la musique instrumentale dépourvue de texte et relativement libre :

The most principal and chiefest kind of music which is made without a ditty is the Fantasy, that is when a musician taketh a point at his pleasure and wresteth and turneth it as he list, making either much or little of it according as shall seem best in his own conceit. In this may more art be shown than in any other music because the composer is tied to nothing, but that he may add, diminish, and alter at his pleasure. And this kind will bear any allowances whatsoever tolerable in other music except changing the air and leaving the key, which in Fantasie may never be suffered. Other things you may use at your pleasure, bindings with discords, quick motions, slow motions, Proportions, and what you list. Likewise this kind of music is, with them who practise instruments of parts, in greatest use, but for voices it is but seldom used.²

Il convient donc de souligner que le roman renvoie à un traité qui a pour objet les relations entre le texte et la musique. Il semblerait que la *fantaisie* soit au départ

¹ Thomas Morley, *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*, Londres : Dent, 1952.

² *Id.*, p.296.

liée à l'écriture polyphonique des motets¹, donc au contrepoint. Par la suite, elle s'apparentera aussi bien au principe variationnel², qu'à la notion d'assemblage libre qui tient, au XIX^e siècle avec Liszt, du phénomène de la paraphrase ou de la glose, donc d'un rapport d'intertextualité³, rappelant la structure du quolibet ou celle du centon.

C'est justement la dynamique du quolibet que le roman de Josipovici instaure au vingt-neuvième chapitre, « For You Alone ». Cette partie du roman renvoie au quolibet de la trentième variation de Bach. Dans le texte apparaît une expression énigmatique, « cabbages and kings », soulignée par l'étonnement d'un protagoniste, (« “Cabbages and kings”, Goldberg said. “I beg your pardon?” said Westfield. “Cabbages, Goldberg said. And kings.” » (GV, 186)). L'expression est reprise à la fin du chapitre où elle apparaît comme un élément énigmatique (« Remember, Goldberg said. Cabbages and kings. » (GV, 189)). Or, le sens de la réplique ne peut s'éclairer qu'à la lumière de la trentième variation de Bach, quolibet s'inspirant de thèmes populaires allemands dont l'un, « Kraut und Rüben » (« Cabbage and beets »⁴) paraît légitimer le jeu de mots dans le texte de Josipovici. Peter Williams découpe les thèmes comme suit⁵ :

¹ Cf. David D. Boyden, *An Introduction to Music*, Londres : Faber and Faber, 1971, p.181.

² À l'époque baroque, la fantaisie, composition instrumentale, possède plusieurs parties où apparaît le même thème. La définition de la fantaisie chez Morley paraît déjà renvoyer à ce type de composition où domine le principe variationnel.

³ Les fantaisies de Liszt sur les thèmes connus (*Fantasia über Themen aus Figaro und Don Giovanni*, S.697) ou thèmes populaires (*Fantasia über Ungarische Volksmelodien*, S.123) participent à la fois d'un travail de transcription, de réécriture et d'assemblage intertextuel qui fait écho au quolibet. La fantaisie lisztienne devient à la fois variation en soi et rapport intertextuel. La relation entre les œuvres peut parfois relever du phénomène de la glose, elle-même conçue, de façon abstraite, comme variation. Un parallèle peut alors être établi avec l'idée de la variation comme paraphrase et celle la glose comme genre littéraire. Bien entendu, on peut penser à l'activité associée au palimpseste qui est mise en scène dans *The Big Glass* de Josipovici. Mais, il existe aussi des variations littéraires dont le point de départ est un thème (littéraire aussi) à partir duquel s'organise une paraphrase ou une extension. C'est le cas, par exemple, des variations de Sacheverell Sitwell sur un thème de George Peele : le thème est posé en exergue de chaque poème (« God in, the whizzing of a pleasant wind, | Shall march upon the tops of mulberry trees. » Sacheverell Sitwell « Three Variations on a Theme by George Peele », in *Collected Poems*, Oxford : Duckworth, 1936, p.324). Le texte tisse un réseau de commentaires pour les éléments respectifs de la citation. Autrement dit, tout se passe comme si chaque mot de la citation considérée comme thème servait de point de départ à chaque strophe. La variation devient ainsi glose.

⁴ Cf. traduction anglaise de Peter Williams, *Bach: The Goldberg Variations*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001, p.88-92.

⁵ Voir le contexte de cet exemple musical en annexe A.4.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with lyrics: "Ich bin so lang nicht bei dir ge - west". The bottom staff is in treble clef with the same key signature and time signature. It contains a melodic line with lyrics: "Kraut und Rü - ben ha - ben mich ver - trie - ben".

Exemple 15 – Intertextes dans le « quolibet » des *Variations Goldberg*.

La structure temporelle multiple du quolibet est renforcée dans le roman par l'introduction de bribes de chansons. Le texte, à la manière d'un centon, réunit des fragments d'autres textes et de chansons comme pour imiter le quolibet de Bach :

"The huge mighty oaks themselves did advance," he intoned, "and leaped from the hills to learn for to dance." (GV, 187)

"My bonny lies over the ocean, My bonny lies over the sea, My bonny lies over the ocean, Oh bring back my bonny to me!" sang Westfield. "Bring back, bring back, Oh bring back my bonny to me!" sang the children. "Bring back, bring back, Oh bring back my bonny to me, to me!" sang the rest of the company. (GV, 188)

La référence au quolibet de Bach et la création d'un quolibet littéraire relèvent d'un intertexte codé. Ce n'est qu'ayant pris connaissance de la reprise chez Bach que le lecteur pourra établir le lien entre les deux œuvres. De fait, le texte revêt une dimension hétéroclite que l'on pourrait rapprocher de l'idée du *feuilleton du discours*¹ de Barthes ou de la *polyphonie* bakhtinienne². En effet, le roman rassemble plusieurs sources discursives par le truchement de citations et de références. L'allusion au traité de Morley, le jeu de mots renvoyant à la pratique *hyperartistique* de Bach, le conglomérat de textes de chansons, contribuent tous à conférer au texte une polyvocalité digne d'un centon. Corroborent cet aspect d'hétérogénéité les autres références intersémiotiques, telles que la description

¹ Roland Barthes, « Le style et son image », in *Le Bruissement de la langue*, *op.cit.*, p.141-150.

² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*

d'un cabinet de curiosité au onzième chapitre (« Containers »), qui suggère le quolibet pictural¹, ou l'*ekphrasis* d'un tableau de Klee.

Un autre réseau de références s'établit par la mise en abyme de l'idée de la variation. L'intertextualité joue à cet égard un rôle essentiel. Dans le treizième chapitre, on trouve la citation de poèmes d'Hölderlin. Les bribes poétiques soulignent avant tout le thème du passage du temps (« now that some years have passed », « The Chaos of Time », « mighty Time » (GV, 88)). Si la référence à Hölderlin paraît évidente, grâce à la citation poétique, elle est également prégnante dans l'histoire racontée. Le chapitre réécrit la biographie de l'auteur : ses fréquents départs, la mort de Susette Gontard dont il s'éprend, son séjour chez un ami à Hambourg. Toutefois, ce n'est pas d'Hölderlin qu'il s'agit, mais d'un personnage nommé Isaac Sinclair. Or, c'est précisément le nom de l'ami d'Hölderlin. La biographie du poète est donc transformée, mais elle garde un lien notable avec sa source d'origine.

Deuxièmement, parmi les différentes bribes intertextuelles, on trouve l'ode « Aux Parques »² d'Hölderlin, celle, justement, qui servira plus tard de thème au poète autrichien, Josef Weinheber, pour ses *Variations sur une ode d'Hölderlin*³. Bien qu'il ne soit pas certain que Josipovici se réfère à bon escient à Weinheber, une parenté s'établit indubitablement avec l'utilisation d'un thème littéraire, de par la volonté de réécriture variationnelle et le choix de ce poème-là d'Hölderlin. Cet exemple illustre la complexité des références dans le roman de Josipovici. L'intertextualité obéit à une structure réticulée. La musique n'apparaît que par le biais d'un glissement contigu de référence à référence. Ce processus, fondé sur la modification et sur la métonymie, est amplifié par la manipulation des éléments biographiques.

Ainsi, on voit apparaître le premier niveau de l'inscription de l'œuvre musicale précise dans le texte par l'entremise de réseaux d'intertextes et de références intersémiotiques. D'un côté, la référence au musical (ou au

¹ Outre son utilisation musicale, le quodlibet était, au XVII^e siècle, un type de trompe-l'œil représentant des objets hétéroclites. On peut évoquer à ce titre *Quodlibet* (1666-1678) de Samuel van Hoogstraten.

² Friedrich Hölderlin, « Aux Parques », in *Poèmes*, Paris : Éditions Montaigne, 1943, p.136.

³ Nous nous référons à la traduction anglaise de Calvin S. Brown parue en annexe de son article « John Weinheber's Hölderlin Variations », in Jean-Louis Cupers et Ulrich Weisstein (dir.), *Word and Music Studies: Musico-Poetics in Perspective, Calvin S. Brown in Memoriam*, Amsterdam : Rodopi, 2000, p.196-200.

paramusical) instaure à la fois une dynamique de rapprochement et de distanciation. D'un autre côté, le phénomène musico-littéraire paraît multiple : des références à l'œuvre de Bach, elles-mêmes sensiblement *hyperartistiques*, côtoient des citations de poèmes ou de chansons. Tandis que l'intertexte poétique renvoie à l'entreprise même de la variation littéraire, le conglomerat de chants qui imite le quolibet musical semble répondre à la nature *hyperartistique* de la trentième variation de Bach par une dimension intertextuelle. C'est bien la notion d'agglomérat qui s'impose ici, celle qui souligne la nouvelle temporalité littéraire, centrée sur le multiple.

Les structures fondées sur un haut degré d'intertextualité véhiculent ainsi une dynamique temporelle spécifique. Chez Aiken, l'intertexte participe à la représentation de processus de conscience à temporalité multiple, non-linéaire et non-téléologique. La structure du quolibet ou celle du centon fournissent un modèle de cette dynamique temporelle. Chez Josipovici, l'intertextualité renvoie à la forme variationnelle précise, tributaire à la fois de la problématique de la citation et de celle du pastiche ou de la parodie.

4.2 VARIATIONS

4.2.1 Variation et alternative

Le retour du même dans la différence peut être conçu comme diversification de points de vue sur l'objet d'observation que devient le thème. C'est en ce sens que certaines œuvres ont mis en place un système de différents points de vue qui les rapproche de la variation musicale : *Une page d'amour* de Zola¹ décrit Paris à chaque fois d'une autre perspective ; dans son « Manifeste » Paul-Émile Cadilhac revendique la correspondance entre le point de vue et la forme de la variation² ; Nancy Huston réécrit les *Variations Goldberg*³ en mettant

¹ Émile Zola, *Une page d'amour*, Paris : Fasquelle : 1946.

² « [...] d'autres [thèmes], secondaires, dépeignant les mêmes paysages et les mêmes décors à diverses heures du jour ou de l'année, et correspondant au thème-varié des musiciens. » Paul-Émile Cadilhac, *La Pastorale*, *op.cit.*, p.9.

³ Nancy Huston, *Les Variations Goldberg*, Paris : Actes Sud, 1981.

en scène trente perspectives différentes convergeant vers la pianiste qui interprète l'œuvre de Bach.

Or, ce type de récit tient souvent de l'alternative, et c'est cet aspect de la variation qui apparaît dans de nombreux romans où la construction est tributaire de ce que l'on désigne parfois par *perspectivisme*. Les romans de William Faulkner utilisent la technique de récits ou de perspectives multiples (*The Wild Palms*¹, *As I Lay Dying*²). *The Collector* de John Fowles³ ou *Une seule vie* d'Étienne Barilier⁴ sont aussi structurés sur la notion de perspectives différentes dont découle la notion d'alternative⁵. Cependant, le *perspectivisme* n'implique pas toujours l'alternative. Puisque la multiplication de perspectives privilégie la différence par la variation, à un degré zéro, les récits en présence devraient entretenir un rapport d'exclusion mutuelle. Or, tel n'est pas habituellement le cas : les perspectives ne s'excluent pas systématiquement, mais souvent se complètent.

C'est un formalisme pictural multiple qui inspire le roman de Josipovici, *Contre-Jour : A Triptych After Pierre Bonnard*⁶, mais l'effet temporel de la picturalité paraît contenir aussi des éléments du temps musical à parcours multiples, lié au phénomène variationnel conçu comme alternative. Bien que le tableau de Bonnard auquel cette œuvre fait référence, *Nu à Contre-Jour*⁷, ne soit pas un triptyque⁸, le roman, lui, obéit à une structure tripartite. Il se présente

¹ William Faulkner, *The Wild Palms*, Harmondsworth : Penguin Books, 1970.

² William Faulkner, *As I Lay Dying*, Harmondsworth : Penguin Books, 1970.

³ John Fowles, *The Collector*, Boston : Back Bay Books, 1997.

⁴ Étienne Barilier, *Une seule vie*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1976.

⁵ Le cinéma explore le *perspectivisme* fréquemment. *Lola rennt* (1998) de Tom Tykwer illustre parfaitement ce phénomène : le film est le même récit trois fois recommencé, avec des modifications qui entraînent différents dénouements. Lorsque la multiplicité déborde la perspective seule et devient récit alterné, comme dans *As I Lay Dying* ou dans *The Wild Palms* de Faulkner, mais dans d'autres romans contemporains, comme *Out of This World* de Graham Swift, la technique romanesque semble également tenir du contrepoint. Contrairement au diptyque dans *The Collector* de Fowles, où le second récit succède au premier, les récits des personnages dans *Out of this World* de Graham Swift alternent systématiquement (Graham Swift, *Out of this World*, New York : Poseidon Press, 1988), si bien qu'il paraît possible d'établir un parallèle entre l'alternance contrapuntique chez un Huxley ou chez un Burgess et l'alternance perspectiviste (alternative) chez un Faulkner ou un Swift.

⁶ Gabriel Josipovici, *Contre-Jour : A Triptych After Pierre Bonnard*, Manchester : Carcanet Press, 1986.

⁷ Voir annexe B.1.

⁸ Il s'agit peut-être d'une allusion à d'autres tableaux de Bonnard, comme c'est le cas de son premier triptyque, *Méditerranée* (1911).

comme une continuation littéraire, une sorte de glose¹ de la peinture de Bonnard (« After Pierre Bonnard ») sous une forme picturale, temporellement marquée par la coprésence des trois volets. Chacune des trois parties correspond à un narrateur différent, toujours écrites à la première personne : la première partie appartenant à la voix de la fille, la deuxième à celle de la mère, et la troisième, qui est une lettre brève, à celle du peintre. D'un côté, la vision de l'œuvre d'art incarnée par le personnage artiste dévoile une conception particulière du temps. D'un autre côté, la forme même du roman recèle une temporalité qui rappelle les constructions perspectivistes en tant que formes du phénomène variationnel.

L'élément le plus notable émanant des bribes de réflexion est celui de la pensée de l'inscription du temps dans la peinture². Il s'agit d'abord de privilégier le rapport de l'œuvre au temps et de présenter ce dernier comme un enjeu existentiel. Tandis que la rupture avec la conception occidentale de la temporalité de l'œuvre fait écho à l'intérêt que portaient les Nabis, auxquels appartenait Bonnard, à l'art japonais, l'influence impressionniste joue un rôle primordial en ce qui concerne l'appréhension du temps dans l'œuvre.

D'une part, c'est la représentation même qui fixe le temps (« I want my people to be bathed in time » (CJ, 20)), car elle relève d'un point de vue spécifique (« the way things are seen out of the corner of the eye, are felt at the edges of consciousness » (CJ, 20)), où il s'agit de capturer l'objet aux confins de l'œil, dans les interstices de son passage éphémère et à la limite de sa visibilité. La vision est donc oblique et non frontale, et l'instabilité d'un tel point de vue renforce la dimension temporelle de l'objet représenté et majore l'incertitude du savoir provoquée par le formalisme perspectiviste lié au triptyque et à la variation au

¹ Ce régime, à la fois de commentaire et de point de départ d'une œuvre, semble arrimer, en quelque sorte, l'idée de la variation littéraire telle qu'elle apparaît dans les poèmes de Sacheverell Sitwell et le réécriture intersémiotique comme dans le poème « Musée des Beaux-arts » de W. H. Auden ou dans la nouvelle de Josipovici « Absence and Echo. On looking at Vermeer's *A Young Woman Standing at a Virginal* in the National Gallery, London. » .

² De ce point de vue, la formule de Bonnard – « œuvre d'art : un arrêt du temps » – fait écho aux paroles du personnage artiste dans le roman : « [...] "But what I want to paint," he would say, "what excites me as I sit or walk, is the way things are seen out of the corner of the eye, are felt at the edges of consciousness. Art in the West has for too long been the victim of a mad idea, the idea that objects and people face you squarely, that you have all the time in the world to gaze at them. But life isn't like that. It slips by. There is light, there is movement, like the dog entering the room while I look out at the mimosa [...]" "If art is worth anything at all, it must be this," he would say, "that it does not deny time, it makes it palpable. I want my people to be bathed in time as the Impressionists bathed them in light." » (CJ, 20).

sens de l'alternative. De nouveau, c'est à un détour que nous avons affaire dans la tentative d'appréhender le temps : tandis qu'un objet est fixé, c'est celui qui n'est perçu que fugitivement du coin de l'œil qui est visé (« There is light, there is movement, like the dog entering the room while I look out at the mimosa. » (CJ, 20)).

De surcroît, l'introduction du carnet que tient le peintre¹ (« he wrote », « and elsewhere in that notebook » (CJ, 48)) établit une autre passerelle entre Bonnard et le personnage artiste dans le roman, et la question du temps se trouve mise en valeur. Le caractère éphémère du moment apparaît dans le dessaisissement de l'objet : au lieu de s'offrir, l'objet se *désoffre* à la vue, et c'est ce processus qui permet de capturer le temps dans sa fugacité :

You have to find a way through it. A way which will do justice to the passing of time, to the fact that nothing stands still, nothing opens itself to our gaze but always retreats, vanishes, turns into something else. And yet to give that fleeting quality a solidity without turning it into a monument. (CJ, 48)

Cela rappelle la méthode impressionniste de la présentation d'un motif sous différents aspects temporels (« Think of all the different hours of day and night which a room experiences » (CJ, 48)).

La figure du peintre semble être symboliquement associée à la nature de son œuvre. Si son art consiste à accaparer un instant fuyant à travers une perspective spécifique (« No two moments are the same [...] In one room, one person, there is enough to keep a hundred painters busy for a hundred lives. If we only knew how to look. » (CJ, 56)), son atelier reflète le transitoire et l'interstitiel². La mise en scène du pictural permet alors de mettre en exergue le flux du temps comme un *entre-deux* et d'accentuer l'incertitude, les contradictions et la multiplicité.

En ce qui concerne la construction, c'est par un effet de brouillage temporel, au niveau des trois récits, que le caractère composite du triptyque semble se concrétiser. Non seulement on a affaire à trois temporalités distinctes, mais elles paraissent, de surcroît, relever d'un conglomérat de moments

¹ Les propos du carnet sont rapportés dans les discours du narrateur du premier volet.

² Comme dans *The Big Glass*, la transitionnalité apparaît encore une fois comme un motif récurrent de la perception du temps dans l'œuvre de Josipovici : « Some of his work was stacked along the walls, but as usual his room gave the impression not so much of a studio as of a corridor, a place one passed through on the way to somewhere else. » (CJ, 7)

différents¹, le récit de la fille étant à ce titre le plus probant. Sans indications temporelles précises, narré à la première personne, ce premier volet du roman constitue un amalgame de différentes temporalités indissociables qui se heurtent les unes aux autres dans un récit où la fille s'adresse à sa mère rétrospectivement (« At least that's how it seems to me now, looking back » (CJ, 9)). Puisque la situation d'énonciation primaire est probablement ancrée dans une période postérieure à la mort de la mère (« The day after the funeral » (CJ, 16)), le récit de la fille apparaît comme une adresse posthume, s'apparentant, en quelque sorte à une lamentation, mais aussi à une confession (« I suppose there comes a time when everything has got to be said » (CJ, 55) ; « which is a strange thing for a child to confess to her parents » (CJ, 65)). De fait, l'invocation est extrêmement présente, le narrataire transparaît constamment dans les interrogations du narrateur, laissées sans réponse, mais dont certaines semblent impliquer que la mère n'est pas morte, conduisant ainsi à des constats contradictoires dont les trois extraits suivants ne sont qu'un exemple parmi d'autres :

Now it's different. Now I have to. Before it's too late. We have to talk before it's too late. I owe it to you as well as to myself. (CJ, 33)

I feel that these things must be said. They cannot be allowed to remain buried in silence for ever. There is not much time left. If there are not said now they never will be. (CJ, 35)

That is the kind of thing I might say to you, if I were to write to you. If there were still time to write. (CJ, 35)

Le récit navigue entre différentes bribes de temps et cet agrégat de différents moments est corroboré par les ponts qui s'établissent entre le récit de la mère et celui de la fille grâce au procédé de l'écho, ne serait-ce que dans les reproches que les deux femmes s'adressent l'une à l'autre au sujet de leurs lettres, jamais parvenues à destination :

¹ À ce titre, en sus de son formalisme pictural, le roman s'apparente aussi à l'idée du *temps-moment*, à savoir des bribes temporelles conçues en elles-mêmes, sans fin, ni début, conception associée au concept de la *Momentform* de Stockhausen, sur laquelle nous reviendrons plus longuement au chapitre V. Il s'agirait de multiples moments qui ne sont pas logiquement reliés entre eux et qui caractérisent la progression des bribes à l'intérieur des deux premiers volets du triptyque. Mais une métaphore du temps dans le récit de la fille, montre que, outre le temps à parcours multiples, c'est l'idée du *temps-moment* qui peut être également appliquée ici : « Because my own life was so lacking in rituals, I suppose, in rhythm. As though once I was alone, separated from you, there could never be such a thing as a rhythm again, only individual moments, unrelated to each other. A lot of separate moments and, between them, holes [...]. Because perhaps it wasn't like that. Perhaps it all started long before. Or after. Perhaps we only imagine we deserve rhythms, once lived by rhythms, when all there ever was was moments. Separate. Distinct. Like beads on a string. Except that there is no string. Or the string has been broken and the beads run about all over the floor. » (CJ, 9-10).

But my letters were not returned. They simply remained unanswered. If there had been no one there or if there had been new owners the letters would have come back. I wrote my name and address carefully on the backs of the envelopes. (CJ, 36)

I have written you letters and posted them in the box at the corner of the street. Why do you never reply? You have hardened your heart against us. You take in the letters and then tear them up. Otherwise they would be returned to me. Otherwise they would be returned with address unknown scribbled over them. (CJ, 108)

Si la fille est narratrice dans la première partie, elle devient narrataire dans la deuxième et vice versa. Toutefois, cet effet d'écho instaure une contradiction entre les reproches dans les deux parties, en contribuant à renforcer le brouillage temporel¹.

Par ailleurs, l'utilisation des temps verbaux renforce cette indécidabilité de l'ancrage temporel. Dès le début du récit de la fille, on a affaire à un va-et-vient, d'abord, entre la valeur itérative et singulative (« as usual his room gave the impression not so much of a studio [...] I looked at you then, but as always you were looking down. » (CJ, 7)), puis, entre le présent et le passé, donc entre un « je » dans le présent et un « nous » dans le passé (« Now I come to think of it that characteristic movement missing when you let me in yesterday » (CJ, 12)), puis entre l'imprécision temporelle (« Once, I remember » (CJ, 26), « the other day » (CJ, 63)) et la force épiphanique de certains moments qui rythment le récit (« It was at that moment, when I realized that the house was no longer inhabited by anyone except the two of you » (CJ, 8) ; « I suddenly understood that there would come a time when you would no longer be there » (CJ, 53) ; « It was perhaps at this moment that I recognized the pleasure of looking out, through glass » (CJ, 63)). Une telle oscillation traduit une instabilité de l'ancrage temporel, engendrant un va-et-vient entre le réel, le rêve et l'imagination, qui contribue à bâtir une structure hétéroclite.

À cet égard, c'est l'utilisation de l'hypothétique qui produit un notable effet de *déréalisation*, instaurant une hésitation constante entre les différents moments du récit dans les deux premiers volets du roman. De fait, les deux récits sont tantôt relatés au prétérite simple, lorsqu'ils procèdent à un retour analeptique (« I think I learned that day » (CJ, 53)), tantôt ils opèrent un repérage par rapport à la source énonciative (« I have found the answers, but they have not been worth

¹ Puisque le *perspectivisme* implique un degré d'indécidabilité, l'écho peut être envisagé comme élément véhiculant l'hystérogologie, donc davantage dans la dynamique déjà mentionnée d'anti-échos.

anything at all » (CJ, 108) ; « I have written down two questions for myself » (CJ, 52)), en la localisant vis-à-vis de la situation d'énonciation que constitue le récit. En outre, si le présent continu, par la valeur d'identification de *be + ing*, ancre l'énonciation dans le moment de l'écriture ou de la narration même (« Am I putting words into your mouth? Am I projecting my own feelings on to you? » (CJ, 35)), le présent simple acquiert soit une valeur générique (« One really has to start with the main course and work outwards from that » (CJ, 80)), soit une valeur descriptive (« You are seated at the table with the dog on your lap. » (CJ, 24)). Toutefois, c'est l'hypothétique qui prédomine dans les deux récits : les occurrences de « would » y abondent, oscillant entre la valeur hypothétique (« That if you had written and begged me to come I would of course have refused? » (CJ, 37)), la valeur de prospection à partir d'un point précis du passé (« I knew you wouldn't like it » (CJ, 36)) et, enfin, la valeur itérative, connotant l'habitude dans le passé (« He would never talk down to one » (CJ, 46)). Les différentes valeurs de « would » apparaissent souvent conjointement, mêlant la situation d'énonciation présente, à partir de laquelle sont émises les hypothèses, et le passé sur lequel elles se fondent :

Neither of you spoke to the other about that day and night. But you spoke about it to me. Because it solved nothing. It resolved nothing. How could it? He would go on as he was and that would drive you further and further into what you were becoming. But you knew that you would never again be able to do what you had done that day. It had been too much for you. You knew then that you could break free only at the cost of your life. That was the lesson you learned that day. What it would have cost you and what it would have cost him. So that whatever staying brought with it, it would be something. It would not be totally without meaning, it would not be the end of everything. (CJ, 59)

À partir d'un moment précis dans le passé au prétérite (« that day and night »), s'établit une réflexion hypothétique, repérée par rapport à la narratrice, donc par rapport à son présent. On voit ici apparaître différentes valeurs de « would » : hypothétique (« it would have cost you »), prospective (« you knew you would never again be able to do »), puis, une valeur plus ambiguë, oscillant entre le prospectif et l'itératif (« He would go on as he was »). Par conséquent, l'utilisation majoritaire de l'hypothétique contribue à une perspective irréalisante du passé. Les regrets, les reproches et les remords des deux personnages féminins du roman portent non pas sur ce qui a été, mais sur ce qui n'a pas été et sur ce qui aurait pu être (« If only you had responded. If only you had played your part. » (CJ, 83)). Elles mêmes ne semblent pas certaines de leurs conjectures (« Because

perhaps it wasn't like that. Perhaps it all started long before. Or after. » (CJ, 10) ; « But that may only be my imagination » (CJ, 14)).

Par ailleurs, grâce à l'effet d'échos, se noue un dialogue spéculaire entre les deux récits. Le motif du miroir, omniprésent dans le roman¹, symbolise alors le point de jonction entre les deux femmes. Il constitue un espace transitoire où se laisse percevoir le reflet de l'aliénation². La spécularité est renforcée par la mise en scène de la vitre, espace de rencontre des deux femmes et de jonction de leurs regards :

That is why I sit here now and look out of the window, or look at the reflection of the room in the window, at the blur of my face, and talk to you as I am doing, in silence, inside my head. (CJ, 23)

It's not a life, sitting at the window, evening after evening, staring out at your reflection. (CJ, 74).

L'espace de transition traduit une circularité entre les deux récits³ et le roman entretient, à travers les jeux d'espaces, de miroirs et de transitions, un rapport de commentaire avec le tableau de Bonnard.

Une telle impression de glose paraît, par ailleurs, trouver sa validation dans la technique de la focalisation interne qui pose une vue comme s'il s'agissait d'un tableau à contempler. Cet aspect transparaît dans le premier volet du roman, occasionnant derechef une hésitation entre la valeur de la description comme souvenir, comme effet de l'imagination ou comme rêve :

¹ Le motif du miroir réapparaît dans toutes les œuvres de Josipovici, représentant le plus souvent non pas un reflet fidèle, mais une brisure, une diffraction ou un brouillage.

² « My face in the pane. The lips do not move. Rain sputters against the glass but the reflection remains constant. Not easy to make out but constant. My lips do not move. As if it was not myself I was looking at but someone else. As if I had nothing to do with these words I speak to you. As if they were not spoken by me but to me or at me in me. In my head. In my mouth. Wherever it is that words resound. In some space or place where words resound. » (CJ,15).

³ Or, c'est précisément un jeu de miroirs, de lumières et de reflets, qui caractérise le tableau de Bonnard dont la surface se pare d'un effet de circularité. En effet, quatre éléments différents relèvent de la réflexion : la fenêtre, occupant le premier plan de la peinture, la baignoire en bas à gauche, le miroir en haut à gauche ainsi qu'un triptyque, probablement un autre miroir (en haut à droite). La fenêtre, derrière un rideau translucide, constitue une source de lumière qui éclaire la pièce. Le miroir situé à gauche reflète certainement la figure de la femme, localisée à droite du tableau, mais le brouillage de la perspective ne permet pas de l'affirmer clairement. La fenêtre paraît se mirer partiellement dans l'eau de la baignoire tandis que la lumière se reflète dans le triptyque, situé en haut à droite. Le rideau retombe librement sur le lit, ses ondulations se confondant avec les motifs de la couverture. Le même tracé relie les trois couleurs, le jaune de la lumière, l'azur du rideau et des motifs du lit, estompant la netteté du raccord. L'effet de spécularité circulaire ainsi achevé renvoie au roman à plusieurs niveaux : certains éléments de la peinture se manifestent dans l'œuvre de Josipovici (baignoire, miroir, fenêtre) ou encore s'y réfèrent symboliquement (triptyque, miroir).

I sometimes wonder whether it is memory or imagination when I see myself, a solemn little girl, open the door of the bathroom and walk stiffly up to the tub and look down and see you there, floating in the water, staring up at the ceiling. You pay no attention to me. I examine you carefully. I note the way your head emerges from the water and the way your skin shines and the soap still caught in your ears. The room is full of steam. I stand there for a long time, looking down at you, as one looks at a pool full of goldfish, watching them dart this way and that. And then turn slowly and survey the rest of the room. (CJ, 13)

La contemplation résulte de la mise en scène d'un regard actif (« I examine you », « I note ») face à un objet qui semble être figé. Le présent simple est employé concurremment dans sa valeur historique, à savoir celle que l'on utilise pour actualiser une histoire (« open the door »), et dans sa valeur descriptive (« your skin shines »). Les verbes dynamiques semblent ainsi contaminés par la valeur descriptive et le présent fige une pose, arrête une image sur laquelle la narratrice va pouvoir revenir pour la contempler. Elle va, en effet, adopter une posture active devant l'image :

I think of the two of you in your space. I move you about in that house, from room to room and within each room. I move you out in the surrounding landscape and then bring the landscape into the house. (CJ, 48)

Si l'image d'une scène apparaît manipulable par l'attitude contemplative active, elle ne peut être ainsi maniée qu'une fois fixée. L'hésitation quant à son statut a partie liée avec le temps. Il s'agit bien d'images mentales, mais leur caractère intemporel ne permet pas de déterminer ce qu'elles reflètent au juste – une scène, un rêve, peut-être un tableau :

I see you both in the mirror of my mind. You are seated at the table with the dog on your lap. There is a bottle in front of you and you have on your red blouse with the black stripes. As usual your head is bent as though you were talking to the dog or feeding him something. But it does not seem that you are actually doing either. Behind you the door is open, and next to it the window. The garden is in flower. In the mirror there is only a profusion of colours and the blue of the sky. [...] the mirror in my mind is at an angle to the room. There are parts of the room I do not see. But the frame makes me focus harder on what is visible. (CJ, 24-25)

Un effet de double spécularité apparaît ici : l'image mentale est une vision réfléchie qui se comporte, elle-même, comme un miroir. L'effet de cadrage et l'incomplétude de la vue (« there are parts of the room I do not see ») privilégient une perspective restreinte, contribuant ainsi à la nature picturale de l'image mentale. Des éléments d'imprécision (« a bottle », « something », « but it does not seem ») construisent le flou de la vision. S'ajoute à l'ambiguïté de la nature de l'image mentale, la mise en place d'un carnet de rêves rédigé par le personnage :

It's for me not to think of you. No. It's impossible. I have tried travelling but that has not worked. I have tried busying myself with other things, but that has not worked either. I even tried taking the fight to you and keeping a notebook by my bedside in which to write down my dreams. First, I thought I would write them down in the morning, but it's extraordinary how even the most vivid dreams tend to vanish if not transferred immediately to paper. So at whatever hour of the night I woke up, if I had just been dreaming, I would put on the light and write down what I still remembered. (CJ, 50)

L'introduction du carnet sème le doute sur les images mentales en tant que souvenir, en instaurant une dimension onirique de la contemplation, d'autant que la tension entre le rêve et sa transcription établit à son tour une circularité :

I found though that although I had started to keep a record in order to exorcise my dreams, the fact of keeping a record seemed on the contrary to encourage me to dream. I seemed to be learning to dream as one learns to swim and regular practice only made the whole thing run more smoothly. The only trouble was that I found myself starting to dream what would look good written down, I found myself beginning to dream in order to have something to write down. (CJ, 50)

Il se produit alors une contamination entre le rêve et le réel. L'origine des images que parcourt intérieurement la narratrice et qu'elle relate dans son récit paraît d'autant plus incertaine. Elle s'apparente autant à un souvenir du passé qu'à une création imaginaire ou onirique.

C'est ainsi qu'on voit émerger une nouvelle dimension de la temporalité artistique dans l'œuvre de Josipovici. La transtemporalité du triptyque dans *Contre-Jour* est le fait d'un rapport ambivalent entre trois récits différents. La structure du triptyque implique, à un certain degré, le *perspectivisme* : les trois volets du roman donnent accès à trois origines discursives différentes qui convergent vers le même réel. Or, le rapport d'exclusion entre les volets est déjoué, d'abord par le déséquilibre entre les parties (le troisième volet n'est qu'une lettre), mais surtout par l'instauration de points de convergence symboliques comme les espaces transitionnels. Bien que l'on puisse déceler un certain nombre de lignes de divergence, les trois volets sont complémentaires. Comme dans *As I Lay Dying*, le lecteur doit rassembler les bribes des discours disséminés, tantôt contradictoires, tantôt synergiques¹.

¹ Les pistes entre les différents récits sont en partie brouillées. Ça et là, on a affaire à des méalepses interdiscursives : les échos entre le récit de la mère et celui de la fille sont tels que leurs discours se mélangent. De la même façon, les trois volets de *The New York Trilogy* de Paul Auster n'impliquent pas un simple rapport d'alternative par exclusion ou par complémentarité, mais un parcours multiple, méaleptique et labyrinthique. Voir Paul Auster, *The New York Trilogy*, New York : Penguin Books, 1990.

Lorsqu'il y a divergence entre les différents récits, la notion d'alternative contribue à conférer au parcours temporel l'idée de l'arbitraire et du multiple. En ce sens, l'alternative fait que l'œuvre est en quelque sorte ouverte. Une telle alternative exacerbée apparaît clairement dans *Marelle* de Julio Cortázar, où le choix du cheminement est donné au lecteur. L'idée de l'alternative est aussi à l'œuvre dans « Mobius the Stripper »¹ de Josipovici, où deux récits sont matériellement superposés sur la page, ce qui oblige le lecteur à jongler entre les deux éléments :

No one knew the origins and background of Mobius the stripper. "I'am not English," he would say, "that's for certain." His language was an uneasy mixture of idioms and accents, jostling each other as the words fell from his thick lips.

I first heard of Mobius the stripper from a girl with big feet called Jenny. She was one of those girls who make a point always knowing what's going on, and in those days she was constantly coming up with bright and bizarre little items of information in which she tried to interest me. (S, 133)

Le texte explore le thème du hasard et de la contingence que l'alternative entre deux récits met en évidence. Malgré la séparation typographique, un phénomène d'*anastomose* relie les deux textes par un processus métalectique d'échos : Mobius, par exemple, entend des voix (« I first met Mobius. I first heard of Mobius. » (S, 139)) qui rappellent celle de la voix narrative inférieure dans l'*incipit*. Alors que cette dynamique de la transversalité déjoue la pure alternative entre les deux récits, l'image de la spirale apparaît lorsque l'*explicit* du récit inférieur semble conduire à l'*incipit* du récit supérieur : « Then I sat down and began to write. » (S,152). La dynamique temporelle entre les deux éléments de l'alternative, n'est donc pas le simple choix entre *A* et *B*, mais bien un parcours spiraloïde et labyrinthique². Un tel parcours temporel déstabilise la possibilité d'un point de vue unique et fiable, instaurant un doute épistémologique¹.

¹ Il semblerait qu'il faille encore une fois envisager l'œuvre de Josipovici dans une perspective intersémiotique large. Si dans *Contre-Jour* on peut déceler, outre l'inspiration picturale, un processus qui tient aussi de la variation, au sens d'alternative, ce n'est pas uniquement le pictural – la topologie du ruban de Möbius – qui est en jeu dans « Mobius the Stripper ». Le titre du récit de Josipovici fait écho à la composition de Nicolas Slonimsky, créée en 1965, *Moebius Strip-Tease* : à l'instar des procédés canoniques tels que l'inversion ou la rétrogradation, la partition pouvait être exécutée comme le ruban de Möbius.

² Dans les écrits de Borges, la linéarité traditionnelle cède aussi la place à l'alternative, au hasard, à la spirale ou au labyrinthe, comme dans « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » : « Dans toutes les

4.2.2 Variation et répétition

Une toute autre problématique impliquée par la variation est celle de la temporalité romanesque liée à la mise en place du récit *répétitif*, tel qu'il a été envisagé par Genette. On est alors plus près de la forme musicale du thème et variations comme dans *Goldberg: Variations* de Josipovici. L'insertion du quolibet relève déjà d'une tentative de transposition de l'œuvre de Bach au niveau local. Au regard de la forme globale du *thème et variations*, la transtemporalité confère au texte une dynamique temporelle multiple et tributaire de la notion de répétition. La forme de la variation entraîne un déroulement temporel spécifique dont la problématique la plus évidente se résume à l'incessante reprise du thème, aboutissant à une structure cyclique et répétitive, dans un mouvement temporel de multiples métamorphoses. Le temps impliqué se fonde sur le paradoxe essentiel qu'est celui de la tension entre retour du même et juxtaposition de différences. Cette dynamique temporelle essentielle apparaît dans le littéraire sous divers aspects.

D'une part, on l'a dit, répéter, c'est, en ce qui concerne le signe linguistique, risquer la redite. À ce titre, la forme du *thème et variations* présuppose qu'il existe un thème et qu'il entre dans une dynamique de réitération, posant la problématique de la fréquence en termes genettiens. Werner Wolf tente de trouver une telle entité fédératrice dans *Goldberg: Variations*, mais étant donné le nombre de chapitres, seulement trente, le roman de Josipovici semble avoir abandonné l'*Aria* de Bach qui inaugure et clôt les variations. Or, si le thème, difficile à trouver, paraît avoir été écarté de la réécriture des variations, le retour du même n'est pas tant répudié que déjoué : le premier chapitre fait du thème la recherche du thème. Le roman place ainsi en ligne de mire la dimension

fiction, chaque fois que diverses possibilités se présentent, l'homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable Ts'ui Pên, il les adopte toutes simultanément. Il crée ainsi divers avènements, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent. De là, les contradictions du roman. Fang, disons, détient un secret ; un inconnu frappe à sa porte ; Fang décide de le tuer. Naturellement, il y a plusieurs dénouements possibles [...]. Dans l'ouvrage de Ts'ui Pên, tous les dénouements se produisent ; chacun est le point de départ d'autres bifurcations. » Jorge L. Borges, *Fictions*, Paris : Gallimard, 1974, p.118.

¹ L'enjeu épistémologique de la décidabilité que présente l'alternative est très manifeste dans le récit judiciaire. On peut en trouver une intéressante illustration dans « Rashômon » de Ryūnosuke Akutagawa (*Rashômon et autres contes*, Paris : Gallimard, 2003) ainsi que dans le film éponyme d'Akira Kurosawa.

métatextuelle. S'il existe un thème récurrent dans *Goldberg: Variations*, il se situe à la charnière entre les questionnements métadiscursifs du texte et ceux qui portent sur l'activité lectoriale.

D'autre part, si l'on tient à établir une parfaite correspondance entre le musical et le littéraire, on se heurte à des facteurs intraduisibles d'un art à l'autre (longueur, proportions et durée), ce que Brown a déjà évoqué¹. En effet, toutes les variations, chez Bach, sont sensiblement de même durée. En tout cas, la grande majorité d'entre elles, étant construites sur une même basse harmonique, gardent le même nombre de mesures et les mêmes rapports harmoniques. En ce qui concerne leur longueur, les durées des variations peuvent fluctuer en fonction des *tempi*, mais la proportionnalité quantitative de la structure demeure stable. Il faudrait donc que le texte littéraire puisse préserver les mêmes proportions dans le changement de caractère. Or, le signe linguistique ne connaît pas les mêmes transformations que la musique : les métamorphoses rythmiques que subit le thème sont difficilement envisageables en littérature.

Les procédés de l'*augmentation* et de la *diminution* illustrent parfaitement cette difficulté. Dans la *Sonate n°27*, op. 90, de Beethoven, par exemple, le ralentissement, à la fin du développement, s'opère par l'augmentation. Les mêmes notes (*sol-fa-mi-ré#-mi*) prennent des valeurs de plus en plus longues (doubles-croches, croches, noires, blanche/noires)² :

Exemple 16 – Ludwig van BEETHOVEN, *Sonate pour piano n°27*, op.90, mes.132-137.

¹ Cf. Calvin S. Brown, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, op.cit., p.127-134.

² Voir le contexte de cet exemple musical en annexe A.14.

De manière semblable, dans les *Variations Goldberg*, l'*Aria* se reflète dans la première variation, mais les valeurs des durées ont changé, en diminuant, sans qu'en soient modifiées la mesure ou l'harmonie¹ :



Exemple 17 – Johann Sebastian BACH, *Variations Goldberg*, BWV 988, Aria, mes.1-4.



Exemple 18 – Johann Sebastian BACH, *Variations Goldberg*, BWV 988, Variation n°1, mes.1-4.

Les quatre premières mesures montrent que la marche harmonique est préservée². La mesure ternaire n'a pas changé, mais ce sont les valeurs des notes qui ont diminué, donnant ainsi la sensation de rapidité accrue. Il va de soi que le signe linguistique ne pourrait, pour une même et seule unité rallonger ou raccourcir les valeurs des durées. Ces exemples témoignent de l'élasticité du matériau musical vis-à-vis du signe linguistique.

¹ Voir le contexte de ces exemples en annexes A.1 et A.2.

² Degrés I – V – III – V.

Les deux dimensions temporelles dilemmatiques de la variation – la fréquence et la durée – semblent trouver une solution dans les *Exercices de style*¹ de Queneau. Le thème y apparaît clairement à chaque fois et les variations sont de longueurs relativement similaires. Or, dans *Goldberg : Variations*, la longueur est variable, et le thème se dérobe. Cependant, malgré cette distanciation, une temporalité spécifique émerge. Les subdivisions des chapitres établissent une progression par juxtaposition d'éléments différents, ce en quoi le roman poursuit la composition par blocs temporels distincts des œuvres antérieures de Josipovici. Les bribes parviennent à construire une histoire à plusieurs fils qui répudie la chronologie classique.

Tout d'abord, il est important de constater que la majorité des chapitres dans *Goldberg : Variations* sont ancrés dans une temporalité distincte. Les blocs temporels se présentent fondamentalement comme des unités autonomes. La genèse de l'œuvre explique en partie cette indépendance des cellules : le premier chapitre, par exemple, avait été publié séparément, en tant que nouvelle². La temporalité des chapitres peut être conçue en termes de développement du matériau initial. En ce sens, l'histoire de Westfield, l'instigateur de l'œuvre de Goldberg, n'est explicitée qu'au deuxième chapitre. On a alors affaire, si l'on considère la première cellule comme le temps principal du roman (T_0), à une analepse (T_{-x}). De la même façon, le troisième chapitre recule d'un cran supplémentaire dans le temps (T_{-x2}). Si le deuxième chapitre fait seulement une brève allusion à l'histoire de la première épouse de Westfield, le troisième (« Maria ») lui est entièrement consacré. Il s'agit donc d'explicitier un thème antérieurement annoncé. Tandis que le deuxième chapitre, après un développement analeptique, revient au point de départ du premier (« Tomorrow, he thought, I will make enquiries about hiring someone to read to me » (GV, 20)), « Maria » trace aussi une boucle temporelle, revenant, à la fin, au moment suggéré par le deuxième chapitre – la mort du personnage. Ainsi, les trois premières cellules esquissent un mouvement spiraloïde qui gravite autour du temps principal du premier chapitre :

¹ Raymond Queneau, *Exercices de style*, Paris : Gallimard, 1963.

² Goldberg Josipovici, « Goldberg », *The London Magazine*, 1989, vol.29, n°1-2.

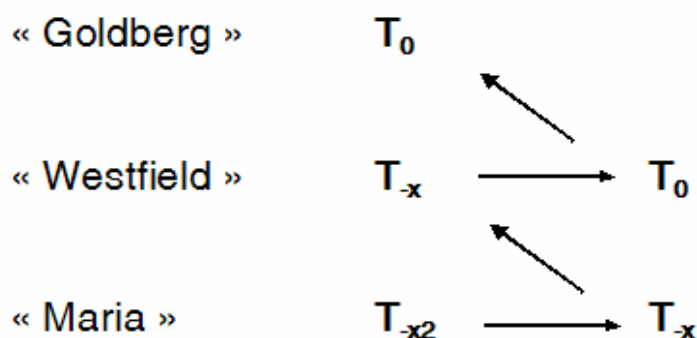


Figure 8 – Schéma temporel dans *Goldberg : Variations* de Gabriel JOSIPOVICI.

Le premier chapitre fonctionnerait donc comme une force centrifuge qui attire les autres cellules, s'organisant autour de lui. Les retours en arrière s'opèrent par paliers ou par à-coups – le point d'arrivée n'équivaut jamais véritablement au point de départ. Certains des chapitres qui suivent les trois premiers pourront toujours être conçus en fonction de ce processus. « The Fool » est une narration à la première personne qui met en place un retour sur Westfield du point de vue de son fils : Ballantyne, ami de Westfield, est introduit et le chapitre suivant portera justement sur lui et sur son passé. Ce réseau analeptique est pourtant contrecarré, d'abord parce que la netteté de l'ancrage temporel est de plus en plus brouillée, mais aussi parce que certains chapitres refusent toute temporalité exacte.

D'une part, le brouillage temporel se manifeste par l'impossibilité d'estimer avec précision la chronologie de certains blocs temporels. De ce point de vue, les indications temporelles concrètes (« When Sarah was twelve » (GV, 62)) s'opposent à des indices moins précis (« Several years earlier » (GV, 111)). Les lettres du chapitre épistolaire, « The Second Mrs Westfield », sont dépourvues de toute datation, hormis les mentions, çà et là, d'une temporalité que l'on a du mal à raccrocher à une époque précise (« the previous day », « yesterday » (GV, 71), « so much time has passed since you wrote » (GV, 81)). Les lettres ne semblent obéir qu'à leur propre temporalité, autotélique et calculée en fonction d'elles-mêmes. Dans certains chapitres, comme dans « Westfield », on a affaire, au contraire, à une prolifération de repères temporels, jusqu'à la saturation, contribuant encore davantage à brouiller les pistes, par la multiplication de moments différents :

Since his youthful bouts of insomnia, leading to his illness and temporary insanity, Westfield had not been in the habit of waking up in the middle of the night, and even less of finding that half an hour after such an occurrence he had still not gone back to sleep. For many years now he had been able to contemplate his early illness with equanimity, as though it had happened to someone else, but now a tiny seed of doubt was planted in his mind. Did such things recur? Was he still in some essential way the same person as the youthful idealist who had walked the grounds of Somerton Hall at dawn, listening to birds, and spent a joyous fortnight in Venice with his youthful bride? He tried lying on his back his eyes closed, then on his stomach, and finally on his right side and then on his left. Eventually he rolled over once more onto his back, but this time with his eyes wide open, staring out into the darkness above. (GV, 18)

Les analepses de ce passage peuvent être reliées à des moments différents dans le passé. Par ailleurs, parmi les blocs temporels où il est difficile de situer la chronologie figure la série des trois chapitres « In the Carriage ». D'après le contexte, les conversations entre Hammond et Goldberg peuvent être localisées juste avant l'arrivée de ce dernier chez Westfield, donc elles sont antérieures au temps du récit principal (« We will soon be there » (GV, 33)). Néanmoins, les trois chapitres ne sont consécutifs, ils sont séparés par d'autres chapitres. Cette distance suggérerait une différenciation entre les moments. Or, ils s'inscrivent dans la continuité du voyage, comme s'il s'agissait de la découpe d'un seul moment. Le même geste clôt les trois chapitres : Goldberg regarde sa montre, s'impatiente, Hammond le rassure, comme s'il s'agissait de la réitération d'un même voyage. Ce réseau des chapitres « In the Carriage » relève donc d'une temporalité floue.

Ce sont l'achronologie et l'anachronie qui corroborent le *dérèglement* du temps dans le roman. L'achronologie s'opère grâce à la progression non-linéaire des différents blocs du roman. Si, au deuxième chapitre, une analepse explique les circonstances qui ont amené Westfield à engager un musicien pour *alléger* ses insomnies (« he asked that a musician be found and had a harpsichord installed in the room » (GV, 19)), ce retour dans le passé se retrouve dans le dix-septième chapitre (« Order »), mais cette fois-ci Goldberg fait partie du bilan (« He had asked the musician to come and it had been no use. He had asked the writer to come and that had not worked. » (GV, 130)). L'ancrage temporel du chapitre est donc postérieur à la visite de Goldberg. Mais, au chapitre suivant (« In the Carriage (3) »), ce dernier n'est toujours pas arrivé chez Westfield, les chapitres vingt (« Sleep ») et vingt-deux (« In the dark ») sont une continuation des conversations entre Goldberg et Westfield. Par ailleurs, « Sleep » donne une impression de *déjà-vu* à cause de l'aspect *inchoatif* du travail de Golberg, comme

s'il recommençait toujours à nouveau. Un écho s'établit alors entre le premier et le vingtième chapitre (« I was ushered into Mr Westfield's rooms » (GV, 1) ; « I went in at last to Mr Westfield. » ; « Would you like me to begin, sir? » (GV, 147)). L'éternelle inchoation est poursuivie jusqu'au bout du roman. Dans le vingt-neuvième chapitre, Goldberg vient juste d'arriver, et c'est la même chose dans « The Final Fugue ». Rien ne paraît jamais se terminer et tout semble, au contraire, recommencer éternellement :

We arrived at nightfall. Mr Hammond set me down at the manor and drove on to see his son. (GV, 1)

Goldberg and Hammond are riding in Hammond's carriage. The day is fine and warm. (GV, 56)

We arrived in Colmar shortly before lunch. (GV, 95)

Jogging along in the carriage. (GV, 132)

I went in at last to Mr Westfield. (GV, 147)

Here I am, one hand raised in mock salute, on my way to the other side. (GV, 179)

In the late afternoon of July 19, 18—, the novelist and poet Samuel Goldberg arrived at Somerton Hall, in the county of B—, the home of Tobias Westfield Esq. it was a fine summer's day and the birds were in full song. (GV, 184)

Mr Samuel Goldberg, the novelist and poet, arrived at the country residence of Mr Tobias Westfield rather earlier than expected. (GV, 190)

Cette série d'exemples tirés de différents *incipits* des chapitres illustre bien le processus temporel en jeu : le récit feint le *terminatif* dès le début du roman (« we arrived »), mais aucun procès ne paraît être à même de se libérer de l'emprise de l'éternelle inchoation et d'arriver à son terme. C'est d'abord la répétition qui entrave le terminatif : dans le dernier chapitre, Goldberg est toujours sur le point d'arriver, donc toujours au point de départ. Les échos renforcent la sensation de l'éternel recommencement : l'arrivée de Goldberg chez Westfield rappelle, par exemple, celle du narrateur, *auteur impliqué*, Gerald à Colmar. L'aspect *duratif* (« jogging along in the carriage ») déjoue également le terminatif. Tous ces éléments vont ainsi à l'encontre de la téléologie classique, privilégiant la notion de parcours plutôt que celles de résultat ou de finalité. Le *duratif*, l'*itératif* ou le *répétitif*, l'incessant *inchoatif*, se suppléent au *terminatif* ou au *semelfactif*. Le personnage symbolique du tableau de Klee que nous avons mentionné représente donc l'image du voyage sans fin (« On my way »).

Au demeurant, c'est l'œuvre de Bach elle-même qui sous-tend l'idée de l'éternel retour. La transposition intersémiotique passe donc par la transtemporalité qui construit la spécificité du temps dans *Goldberg: Variations*.

Dans l'œuvre de Bach, la reprise finale de l'*Aria* initiale n'est qu'un exemple de la cyclicité macrostructurelle. Dans le roman de Josipovici, la temporalité univoque est déjouée non seulement parce que le roman procède en une série de blocs disparates dont le déroulement temporel tient davantage du spiraloïde ou du scalaire que du caténaire, mais également parce que le parangon temporel que constitue l'œuvre de Bach n'est pas centré sur la causalité et sur la finalité.

Chez Bach, la cyclicité, c'est d'abord celle du principe binaire. Au niveau macrostructurel, il est opérant dans la coupure entre les quinze premières variations et les quinze suivantes, la quinzième constituant un pivot au milieu de l'œuvre, se démarquant par le changement de tonalité (*so*/mineur contrairement à la plupart des autres, pour la plupart en *so*/majeur) et par l'aspect *non-terminatif* de sa clôture¹. Si, macrostructurellement, les variations peuvent être considérées en forme bipartite, microstructurellement, la basse reflète la polarité :



Exemple 19 – La basse des *Variations Goldberg*.

La marche harmonique paraît extrêmement simple : la variation se subdivise en deux parties, chacune répétée comme l'indique la double barre de mesure. Au niveau de l'harmonie, la structure établit un miroir : si la première partie de la variation débute sur le premier degré et s'achève sur le cinquième (*tonique – dominante*), la seconde trace le chemin inverse (*v – i*). Parallèlement à la mise en abyme au niveau des proportions bâties sur un système binaire, s'instaure une spécularité. L'éternel recommencement est donc également suggéré par l'incessant retour à la *tonique*.

¹ Si la dernière mesure tend, à la main gauche, vers la cadence parfaite (I^e degré, *so*/mineur), les trois dernière notes de la main droite (*si^b–do–ré*) aspirent vers la demi-cadence, instaurant une tension entre le suspensif et le terminatif.

Mise à part l'idée du parcours infini déjà mentionnée, le roman de Josipovici se rapproche de la structure de l'œuvre de Bach en ce qu'il trace une boucle ou plutôt une étrange spirale qui fait se rencontrer le début et la fin. L'idée du *ruban de Möbius* semble être opérante aussi bien chez Josipovici que chez Bach. En effet, le premier chapitre se présente comme un récit de Goldberg (sa première journée chez Westfield), mais, dès le début, la présence d'un destinataire confère au texte un trait épistolaire (« [he] asked me about you and the children » (GV, 2)). À la fin du chapitre, lors d'une conversation avec Westfield, Goldberg décide d'écrire son histoire sous forme de lettre à son épouse (« I would write the composition for which you asked in the form of letter to my wife. Not any letter, you understand, sir, but a letter telling her of my visit here and of the circumstances in which I now find myself » (GV, 11)). Brouillant les pistes, le texte instaure une illusion qui consiste à faire passer, rétrospectivement, l'intégralité du récit du premier chapitre pour un écrit épistolaire alors que ce n'est qu'à la fin du récit que Goldberg décide d'écrire à son épouse. La fin précède ainsi le début, et s'il devient possible que le texte épistolaire futur soit déjà le texte du premier chapitre, c'est que le roman opère un glissement de l'hypothétique à un simple dialogue à l'indicatif. En effet, Goldberg écrit à son épouse :

After supper I sat at the desk and wrote. Alas, I no longer even tried to fulfill my obligations to my employer, but instead I wrote to you. I knew of course what he would say. He would call me in and sit me again by his bed, as he had on the previous night. Well, my friend, he would say, why do you sit there in silence when you are acquainted with my wishes? (GV, 9)

Suit un dialogue que l'on peut considérer comme *imaginaire*, car il relève de l'hypothétique qui se manifeste dans les verbes introducteurs qui soutiennent le dialogue, mais il disparaît rapidement, et la conversation porte sur la lettre elle-même qu'il écrit à son épouse. Ainsi, l'illusion consiste à faire passer l'hypothèse pour ce qui ferait pleinement partie des événements. Le contenu de la lettre devient son contenant, aboutissant à un trompe-l'œil parfait. La spirale temporelle semble, à ce niveau aussi, mimer la structure des *Variations Goldberg*, instaurant une temporalité qui se tourne sur elle-même et qui ne peut s'achever de façon univoque¹.

¹ À ce titre, nous pouvons faire un rapprochement avec l'utilisation *mimétique* des temps verbaux dans les *Variations Goldberg* de Nancy Huston, *op.cit.* Chaque variation étant assumée par un énonciateur différent, la plupart des chapitres tracent une sorte de boucle temporelle, en passant du

Enfin, c'est l'anachronie qui contribue à *détraquer* le temps dans le roman. On a affaire à un brouillage de l'inscription temporelle du texte : les références contextuelles ne concordent pas toujours avec ce que l'on sait de l'époque. Le sixième chapitre, où le fils de Westfield raconte la prétendue correspondance avec ses grands contemporains, permet de déterminer à peu près l'époque où les événements ont lieu par le truchement des noms (Gibbon, Hume, Voltaire). Étant donné le contexte intertextuel – l'époque de Bach – ces noms appartiennent plutôt à la génération d'après, sans parler de Goethe qui est à peine né lorsque Bach meurt. Le récit principal – l'arrivée de Goldberg – se situe en effet au XIX^e (« 18- »). Il s'agirait plutôt du début du siècle, comme l'indique la conversation entre Hammond et Goldberg (« In the Carriage (1) ») qui tourne autour d'un enfant sauvage trouvé dans les forêts au sud de la France (il s'agit de Victor de l'Aveyron, l'enfant trouvé en 1800). Le personnage de Sinclair incarnant Hölderlin correspond, lui aussi, à cette période du début du XIX^e siècle, et c'est surtout la mention de l'ode « Aux Parques » (1798-1799) qui permet de situer la période avec plus de précision. Le contexte historique permet d'affiner les repères temporels. Or, dans le quatorzième chapitre, (« Unterlinden »), se trouve une coupure temporelle. Le lien interartistique – *Wander-Artist* de Klee (1945) – propulse le roman cent cinquante ans plus tard. Le récit à la première personne introduit la voix de Gerald que l'on devine être l'auteur du récit que l'on a lu jusque là. On peut voir dans cette rupture d'époque un lien avec la variation-pivot chez Bach. Désormais, des chapitres portant sur le XIX^e siècle alterneront avec ceux qui sont ancrés dans le XX^e. Une structure anachronique s'établit par les liaisons entre les différentes époques qui découlent des éléments intersémiotiques.

Ce sont les références artistiques, paraissant conditionner l'amalgame anachronique, que le texte souligne lui-même (« In the silence of the night, as I look back over the bits of Bach and Hölderlin and Klee that go to make up this peculiar book » (GV, 173)). À un niveau de narration supérieur, où le narrateur et

présent de l'énonciation – le concert que les personnages sont en train d'écouter – à leur passé, pour revenir au moment de l'énonciation. La circularité est donc établie par l'éloignement analeptique du présent – $T_0 - T_x - T_0$ – étayé par les temps verbaux. C'est donc symboliquement le parcours de la *tonique* à la *dominante* et le retour final de la *tonique* : T-D-T. De la même façon, dans *L'Offrande musicale* d'Yves-Michel Ergal – roman qui, contrairement à ce que laisse entendre le titre portent sur les *Variations Goldberg* – les variations présentent des images-souvenirs, de sorte que, là aussi, on voit apparaître des boucles temporelles (Yves-Michel Ergal, *L'Offrande musicale*, Paris : Calmann-Lévy, 1993).

auteur impliqué, Gerald, cède sa voix à un autre narrateur encore, l'imprécision de la datation lui est reprochée :

His sense of the period is weak, some of the events he has tried to invoke smell vaguely of the eighteenth, others of the nineteenth century. Certain events, such as the discovery of the village of Skara Brae in Orkney, did not occur till the 1850s, while others, such as the capture of the Wild Boy of Aveyron, date back to the 1790s. He has tried to set a world in motion and all he has done is reveal the paucity of his mind and the cardboard nature of his creatures. (GV, 175)

L'anachronie contribue à l'abandon progressif de la chronologie classique et, à la fin du roman, le brouillage temporel est amplifié par la multiplication des narrateurs, par les échos qui s'établissent entre eux et par la structure narrative stratifiée.

Au quatorzième chapitre apparaît un narrateur à la première personne, Gerald, dont on comprend qu'il travaille sur un livre, en l'occurrence le récit de Goldberg (« I decided to spend the day in our hotel room, working on my book » (GV, 95)). Des parallélismes rapprochent Gerald de Goldberg : il souffre d'insomnies (« But sleep would not come » (GV, 96)), et on apprend par la suite qu'il fait face à un manque d'inspiration qu'il tente de palier en recourant à l'interartistique (« staring at the postcard of the *Wander-Artist* propped up on my desk [...]. One last push. But who would give the pusher a push? » (GV, 146)). Gerald représente donc une instance narrative supérieure qui englobe la narration de Goldberg et peut apparaître comme la figure de l'*auteur impliqué*, mais il exprime le besoin d'une autre force encore. Tout se passe comme si l'ossature de l'œuvre était une structure d'infinies strates, s'englobant les unes les autres. À partir du vingt-quatrième chapitre, ces mises en abyme deviennent particulièrement flagrantes et c'est à partir de ce point qu'une instance narrative est régulièrement englobée par une autre :

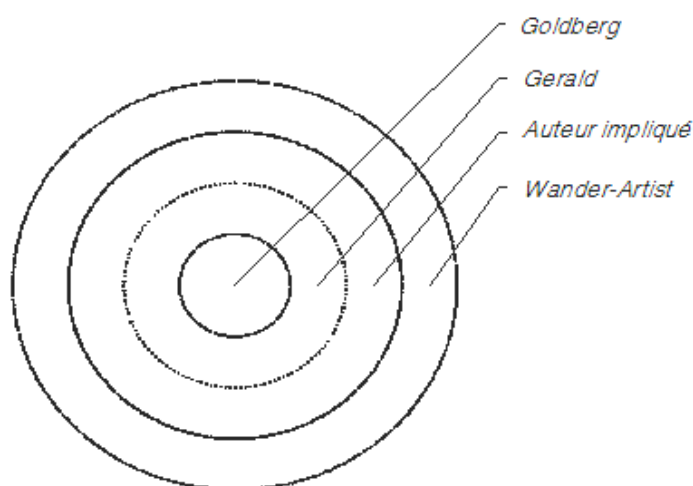


Figure 9 – Schéma narratif de *Goldberg: Variations* de Gabriel JOSIPOVICI.

Le processus d'emboîtements consécutifs signe un parcours spécifique se déroulant par paliers, de sorte que la fin est à chaque fois commencement. La reprise du récit de Goldberg met en scène la fin au vingt-quatrième chapitre (« Goodbye, My Darling, Goodbye »). Sous la forme d'une lettre à son épouse, selon le projet évoqué au premier chapitre, cette reprise amorce aussi le début de sa tâche d'écrivain (« Time is running out and soon I must go and perform for my new patron » (GV, 165)). Tout se passe comme si le protagoniste était conscient d'être le personnage dont l'existence fictive se limite à la temporalité du livre¹ (« Now it feels as though it was only on arrival here that I really began to live, that all my life until that moment had been a happy dream, like the dream of childhood. » (GV, 168)). Cette conscience métafictionnelle explique le titre du chapitre, car si Goldberg ne rencontre jamais son épouse, c'est que le roman majore le statut des personnages en tant qu'êtres de fiction dont l'existence ne mène à aucun au-delà (« Now I am strong again. Now I am ready to do what has to be done. Godbye, my darling, goodbye, and God bless you now and for ever » (GV, 170)). En ce sens, la valeur symbolique récurrente de la fugue sous-tend l'idée de la fictionnalité exacerbée, parce qu'elle accentue la valeur même de la construction temporelle non-linéaire et composée de moments distincts. C'est en

¹ Ce en quoi *Goldberg: Variations* rappelle *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello (Paris : Gallimard, 1978). La construction du personnage dans « Mobius the Stripper » est aussi partiellement dépendante de ce tour métatextuel de la fiction.

ce sens aussi que le personnage est avant tout *personnage musical*¹, tributaire d'une structure.

L'ancrage temporel de ce chapitre est à peu près le même que celui du premier chapitre (« The clock ticks away and I stil sit here writing to you » (GV, 167)). Or, la conscience fictionnelle renvoie à une tout autre temporalité : celle du narrateur *supérieur* (« Why should I not write something ? My invention is as good as the next man's and my ability to formulate ideas and to construct narrative better than most » (GV, 165)). En effet, dans le chapitre suivant, « The Postcard », c'est Gerald qui prend le relais de la narration (« I sit at my desk, the postcard propped in front of me. » (GV, 171)). Agissant en tant qu'*auteur impliqué*, (« What have I to do with Goldberg, Westfield, Ballantyne and the rest? » (GV, 171)), il est toujours confronté au même problème d'écriture (« I was eager to go back to Goldberg, Westfield and the rest. So I did. Yet I cannot complete it. » (GV, 172)). Tout comme dans le chapitre précédent, le temps est fondé sur l'éternel *inchoatif* (« Start again » (GV, 171)). De la même façon, la conscience d'une autre instance narrative supérieure transparaît derechef (« Now I have done so I can disappear and perhaps the work can go on. But I doubt it. » (GV, 174)), et elle ne tarde pas à se faire jour, comme s'il s'agissait de l'auteur mis en scène en train d'observer les personnages qu'il crée (« He sits with his head in his hands. He does not know how much time has gone by, for his heart is heavy. » (GV, 175)). Gerald, qui englobait jusqu'ici la narration de Goldberg, se trouve inclus dans cette autre voix qui disparaît rapidement à son tour (« Now the hands no longer clasp the head, the eyes no longer close in resignation. I am on my way. » (GV, 178)). Cette dernière phrase rappelle évidemment la figure du *Wander-Artist* qui prend en charge l'étape suivante dans le chapitre éponyme (« Here I am, one hand raised in mock salute, on my way to the other side. » (GV, 179)). Le caractère mystérieux (« Who am I? Where do I come from? Nobody knows. » (GV, 179)) et symbolique de ce personnage – l'idée de la fugue que nous avons déjà mentionnée (« Is someone after me ? » (GV, 179)) – suggère une allégorie de l'inspiration artistique. Le bref texte pose une devinette :

¹ Thierry Marin aborde le personnage comme une présence musicale dans le texte, dans la mesure où les actions qui sont liées au protagonistes « sont remplacées par les modulations affectant chaque motif », *Pour un récit musical, op.cit.*, p.8. Puisque certains personnages semblent jouer un rôle dans la structure musicale en jeu dans le texte, ils se rapprochent de l'idée de Marin.

Who am I? [...] Without me all is heavy, sluggish, dead. With me all comes alive and starts to dance. Do not ask who I am or all will shatter and collapse and darkness take the place of light. [...] You do not listen to what I say. You are too busy watching me cross over, one arm raised in salute. And that is as it should be, for what I say has no significance, I cannot even be said to say it, only to mouth the words of others, and what you have heard you have not really heard, what you have seen you have not really seen. Yet here I am, on my way, arm raised in greeting, and then I am no more. (GV, 180)

L'idée allégorique de l'inspiration semble donc à son tour englober toutes les instances narratives précédentes, ce qui aboutit au schéma d'emboîtements successifs ou d'un récit à multiples mises en abyme.

Ainsi se construit un système narratif complexe, fondé sur la transtemporalité entre le roman et l'œuvre de Bach. Le refus de la linéarité traditionnelle s'opère, comme dans les *Variations Goldberg*, par la cyclicité et la spécularité. L'achronologie et l'achronie viennent renforcer cette spécificité du traitement du temps dans *Goldberg: Variations*, mettant l'accent non pas tant sur un tissage de bribes que sur le parcours atéléologique. La parenté entre le littéraire et le musical ne tient pas de la tentative de translittération exacte de l'œuvre musicale en littérature, mais de l'intention de transposer certaines dynamiques temporelles spécifiques.

4.2.3 Transtylisation

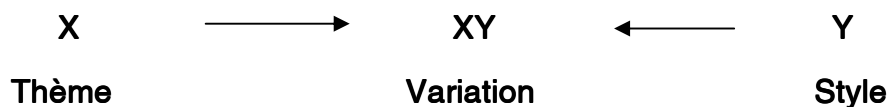
Parmi les nombreuses catégories intertextuelles que propose Genette dans *Palimpsestes* figure la notion de *transtylisation*. Définie comme le « procédé de la variation stylistique »¹, la transtylisation apparaît en tant que pendant littéraire du *thème et variations* musical : « C'est bien l'équivalent de la variation musicale, qui s'obtient soit par transformation mécanique réglée (changement de tempo, de tonalité, de rythme, etc.), soit par transposition stylistique : *mæstoso*, *espressivo*, à la manière de (*alla...*) »². Les *Exercices de style* de Queneau constituent pour Genette un modèle par excellence de la variation littéraire. Cette dernière met donc en place un processus double, relevant « à la fois de la parodie et du

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p.165.

² *Ibid.*

pastiche, puisque chaque variation parodie le thème en pastichant un nouveau style »¹.

D'après ce modèle, chaque variation reçoit une double détermination, entretenant un rapport de réécriture à la fois avec le thème et le style, comme s'il s'agissait d'une somme des deux provenances structurelles :



Cette dynamique de double provenance est, certes, opérante en ce qui concerne l'appréhension de la variation en soi, mais au regard du contexte musico-littéraire, d'autres facteurs entrent en ligne de compte.

Calvin S. Brown, qui examine l'idée de la variation dans la poésie de John Gould Fletcher et de Robert Browning, commence son chapitre « Theme and Variations »², en distinguant les acceptions de la notion de forme en littérature et en musique, et en soulignant l'absence de correspondance des termes entre les deux arts, absence due au caractère polymorphe des types formels aussi bien en musique qu'en littérature, types qui sont tributaires tantôt du médium, tantôt du contenu ou encore du ton. Si, en musique, la valse ou la sicilienne se définissent par leur rythme, la symphonie ou le concerto dépendent surtout de leur médium (instrumentation). La difficulté de la transposition formelle sourd, pour Brown, de cette variété de types à la charnière entre musique et littérature.

Dans la variation, la notion de forme est intimement liée à celle du style. Les *Variations Goldberg* de Bach constituent une *variation de caractère*, c'est-à-dire que chaque variation revêt un caractère spécifique, notamment celui d'une danse. Or une danse – une polonaise, une gigue, une valse – se définira d'abord par sa nature métrique et rythmique, et aussi par son caractère³ :

¹ *Ibid.*

² Calvin S. Brown, « Theme and Variations », in *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, *op.cit.*, p.127-134.

³ Les exemples rythmiques peuvent être complétés par d'autres formules. Pour une classification des danses, voir Ulrich Michels, *Guide illustré de la musique*, Paris : Fayard, 1988, p.120-121.

DANSE	SPÉCIFICITÉ MÉTRIQUE	EXEMPLE DE RYTHME
VALSE	$\frac{3}{4}$	♪♪♪ ♪♪
GIGUE	$\frac{6}{8}$	♪ ♪♪♪♪♪
POLONAISE	$\frac{3}{4}$	♪♪♪♪♪♪
MAZURKA	$\frac{3}{4}$	♪.♪♪♪
MENUET	$\frac{3}{4}$	♪♪♪

Figure 10 – Tableau de danses.

Il s'agit donc d'un caractère général et non d'un style spécifique. C'est à ce caractère abstrait et paradigmatique que s'ajoutent le style assignable à une époque et le style d'auteur. Dans l'œuvre de Bach, chaque variation se voit allouer une spécificité formelle. Peter Williams¹, par exemple, voit dans la quatrième un passe-pied, dans la dix-neuvième un menuet, dans la vingt-deuxième une gavotte. Le caractère renvoie donc davantage à une appartenance générique.

En musique, il y a deux possibles : soit la variation imite un caractère général, soit elle imite un style particulier. La transposition paraît complexifier cette dialectique davantage encore : une variation littéraire pourrait potentiellement soit imiter, d'une façon ou d'une autre, le caractère de la variation de l'œuvre qu'elle transpose, soit pasticher un auteur particulier, soit encore, de façon plus abstraite, imiter un genre littéraire (ou musical) sans lien direct avec l'œuvre transposée. Ces trois cas de figure se manifestent dans différentes tentatives de variations littéraires.

Pour le premier, nous avons vu la parenté qui s'établit entre le quolibet de Bach et le vingt-neuvième chapitre de *Goldberg: Variations*. Dans la mesure où

¹ Peter Williams, *op.cit.*, p.41.

c'est à ce niveau qu'il y a véritablement transposition interartistique, on pourrait appeler ce phénomène une *variation intersémiotique*. Ce type de rapprochement entre l'œuvre musicale et le texte peut, à son tour, relever de plusieurs sortes de correspondances. Chez Josipovici, le quolibet, par exemple, tient de la construction de l'énigme et du codage. Cet aspect apparaît très clairement dans un autre roman influencé par l'œuvre de Bach : *Gold Bug Variations* de Richard Powers. L'*Aria* est translittérée par quatre poèmes, chacun composé de quatre quatrains, aboutissant ainsi à une proportion numérolologique parfaite, en correspondance directe avec la basse de Bach, comme dans ce premier poème :

What could be simpler? Four
scale-steps descend from Do.
Four such measures carry over
The course of four phrases, then home.

A first mere four-ale, the theme swells
to four seasons, four compass points, four winds,
forcing forth the four corners of a world
perfect for getting lost in.

or for filling, by divide and multiply.
Four secret letters, tetragrammaton,
start to speak themselves, the tune
doubling down a net of no return.

What could be simpler? Not even music
yet, but only counting: Do, ti, la sol.
Believing their own pulse, four tones
Break into combinations, unaccountable.¹

Si chaque poème est composé de quatre strophes, chaque variation est fondée sur une carrure de deux fois quatre mesures, aboutissant à un ensemble de trente-deux mesures. Par ailleurs, les seize lignes de vers s'apparentent aux seize mesures de chacune des deux parties de chaque variation. Enfin, chacune des deux parties est jouée deux fois. Le nombre global s'élève donc à soixante-quatre, chiffre privilégié chez Powers, étant donné qu'il y a seize quatrains en tout. À son tour, le chiffre quatre correspond, entre autres, au nom du compositeur. L'*Aria* de Powers établit ainsi un véritable cryptage, en transposant dans le textuel les proportions musicales et en introduisant un codage centré sur les multiples de quatre. De ce point de vue, le texte de Powers, comme celui de Josipovici, reste près de l'œuvre musicale de départ.

¹ Richard Powers, *The Gold Bug Variations*, *op.cit.*, p.7.

Le second cas de figure consiste en ce que la variation littéraire pastiche des styles différents et parodie le thème. C'est à ce niveau qu'intervient la notion de *transtylisation*, ouvrant sur une problématique féconde.

D'abord, en ce qui concerne la relation que chaque variation entretient avec le thème, il s'agit d'un rapport *intratextuel*, rapport de reprise ou de parodie, comme le fait remarquer Genette. Cette relation a plusieurs implications : le thème, la proportionnalité déjà mentionnée, l'idée de la reconnaissance ou celle de juxtaposition par blocs¹. *Goldberg: Variations* de Josipovici répudie pratiquement tous ces éléments, gardant pour seul facteur immédiatement reconnaissable la division en chapitres, bien qu'imparfaite elle aussi. Or, la dynamique de reprise intratextuelle n'est pas chez Bach un simple renvoi de chaque variation à l'*Aria*. Au contraire, entre les variations elles-mêmes se créent des liens en fonction de leur caractère, de sorte qu'y apparaissent des réseaux internes ; les variations peuvent être regroupées par trois : la première possède, en général, un caractère de danse, la seconde est généralement plus rapide, jouée en mains croisées, puis la dernière, un canon². On peut ainsi distinguer plusieurs types de danses (polonaise, passe-pied, gigue) tandis que les canons obéissent à la progression intervallique (la troisième variation est un canon à l'unisson, la sixième est un canon à la seconde, etc.). L'existence de ce réseau interne établit une cyclicité parallèle à celle que chaque variation implique séparément. De la même façon, le déroulement des chapitres chez Josipovici construit des ensembles cycliques. Si l'on prend en compte le facteur temporel du récit, on obtient des réseaux de chapitres liés au XVIII^e ou au XIX^e siècles³, des groupements de chapitres qui renvoient au XX^e siècle⁴, et des volets qui répudient partiellement le temps⁵ ou qui s'inscrivent dans une temporalité transitionnelle¹.

¹ La forme *thème et variations* obéit en général à une progression, allant du plus simple au plus complexe. La progression est cependant beaucoup moins notable que dans d'autres formes musicales. De surcroît, l'évolution de la variation montre aussi que la téléologie sous forme de l'accroissement est loin d'être une règle universelle, certaines formes variées obéissant davantage à la dynamique accroissement – décroissement.

² Voir la classification de Peter Williams dans *Bach: The Goldberg Variations, op.cit.*, p.39-43.

³ On peut alors distinguer les chapitres associés à Goldberg (« Goldberg », « Sarah », « Sinclair », « Mrs Goldberg », « The Challenge ») et ceux liés à Westfield (« Westfield », « Maria », « The Fool », « Control »).

⁴ Il s'agit essentiellement des chapitres liés à Gerald et Edith (« Unterlinden », « Back in London »), mais on peut également y inclure les chapitres à temporalité incertaine (« Between », « Wander-Artist »).

⁵ « The Sand » ou « Containers ».

La relation entre le thème et la variation, chez Bach, est loin d'être un simple rapport unilatéral et, à un certain degré, le texte de Josipovici reflète les réseaux de correspondances internes, en établissant des transversalités intratextuelles.

Une autre problématique de la variation concerne plus particulièrement la notion de style. La transtylisation peut aboutir, à cet égard, au pastiche. La transposition de l'œuvre musicale se ferait, à ce niveau, surtout par le recours au littéraire : le pastiche renvoie ici à l'idée du style en littérature, comme l'illustrent les pastiches dans les *Exercices de style* de Queneau, où ce sont les figures rhétoriques qui véhiculent la variation. Dans *Goldberg: Variations* une certaine diversité stylistique s'établit. La série des trois chapitres « In the Carriage » s'apparente au principe des dialogues socratiques, le douzième chapitre, « The Second Mrs Westfield », est entièrement épistolaire, le cinquième, « The Sand », relève davantage d'une description historique d'un village néolithique, et le onzième, « Containers », qui est la description d'un cabinet de curiosités, emploie l'*ekphrasis*. S'ajoute à cette variation la diversité des sources énonciatives, dimension sur laquelle se fondent aussi *Les Variations Goldberg* de Nancy Huston, roman qui met en scène trente énonciateurs différents, plus la voix de la pianiste qui apparaît dans l'*Aria* et dans sa reprise.

Par conséquent, la diversité repose surtout sur une variété de types et de genres. Il s'agirait, plutôt que d'une *variation transtylistique*, d'une imitation de techniques littéraires à un niveau plus abstrait – une *variation générique*. L'épistolaire ou l'*ekphrastique* dans *Goldberg: Variations* ne paraissent pas pouvoir être rattachés à un style d'auteur, mais ils établissent indubitablement une diversité de styles. La *musicalisation* du texte passe encore une fois par le recours au littéraire. Genette fait allusion à cette restriction en référence à l'œuvre de Queneau : les styles y sont « des types généraux, de genres, de niveaux d'usages »² et non pas des « idiolectes d'auteurs ». Si pastiche il y a, il est davantage lié à la reprise de techniques littéraires en quelque sorte virtuelles qu'à l'imitation d'œuvres particulières. En théorie, le pastiche pourrait aussi refléter le

¹ Les trois chapitres « In the Carriage ».

² Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p.163.

caractère musical particulier de l'œuvre de départ, mais ce type de lien ne s'avère pas opérationnel chez Josipovici¹.

Par conséquent, le système de double renvoi – parodie du thème, pastiche d'un style – ne paraît que partiellement fonctionnel. On a surtout affaire à une impression de variation, liée à la multiplicité de genres ou de types de textes. Ce phénomène est aussi illustré par la mise en abyme de la variation dans le chapitre « The Challenge » dans *Goldberg: Variations*.

« The Challenge » met en scène Goldberg, plusieurs années avant son séjour chez Westfield, qui, à l'instigation du roi, relève le défi de composer des variations sur un thème littéraire. Le chapitre est donc d'abord une mise en abyme de la structure du roman même, mais il fait également directement référence à Bach et à ses fréquentes improvisations publiques. Cette fois-ci, le texte propose un véritable thème, imposé par le roi, sur lequel s'établiront les variations : « A man who had enough wanted everything [...]. As a result he was left with nothing » (GV, 112). En guise de variations, Goldberg récite tout d'abord un poème de John Donne : « A Nocturnal Upon St. Lucy's Day ». Puis, le discours du personnage procède à un commentaire littéraire, parsemé de citations. Cette première étape d'improvisation variationnelle met donc en lumière deux dimensions de la variation littéraire : la variation serait une réponse du littéraire au littéraire – citation, intertexte – et aussi une analyse ou une métanalyse. Ce premier aspect se vérifie doublement dans le roman, car il fait d'abord écho à son thème principal, qui est l'impossibilité d'écrire et le manque d'inspiration, mais il suggère également l'idée d'une écriture *feuilletonnée*, citationnelle, ayant trait au centon. À son tour, la mise en place d'un commentaire littéraire fait allusion à la nature métatextuelle du roman, mais aussi à la notion de redite, contenue dans l'activité herméneutique qui, comme dans la variation, tient de la paraphrase. À ce niveau, le variationnel va de pair avec le métadiscours, le palimpseste et l'herméneutique.

Bien qu'il remporte un succès, Goldberg reste insatisfait de son œuvre et envoie au roi d'autres variations sur le thème imposé. Les variations débutent par un récit relatant l'histoire de Judas. Suit une série de brèves histoires, chacune

¹ À un certain degré, les différents rythmes des variations dans *Les Variations Goldberg* de Nancy Huston semblent impliquer un tel processus de pastiche intersémiotique, mais les correspondances exactes sont pratiquement impossibles à établir.

relevant d'une parenté structurale avec le thème : une suite de sept épiphanies ou paraboles. Un récit tripartite plus long est rattaché à ces variations et porte sur Jonathan Swift. Cette deuxième étape fait de la variation la multiplication d'un schéma unique. En ce sens, la reprise de mêmes structures évoque l'existence d'un soubassement universel en littérature : il y aurait des similitudes structurales qui transparaîtraient dans nombre de récits, un peu à la manière de la structure sous-jacente des contes telle qu'elle a été examinée par Propp¹ ou celle des mythes que Lévi-Strauss² compare à la structure musicale. Pour ce dernier, tandis que le roman a abandonné la structure mythique, la fugue s'en est emparé. Ainsi, l'inspiration musicale du roman aurait partie liée avec cette structure profonde. La mise en abyme du variationnel dans *Goldberg: Variations* porte donc encore une fois sur la littérarité.

On le voit, la *transtylisation* aide à appréhender le processus de la transtemporalité variationnelle grâce à la notion de diversité stylistique. Mais elle n'est pas tributaire exclusivement du modèle musical, recourant avant tout au littéraire. De surcroît, la notion de style s'apparente davantage à un champ littéraire abstrait et générique qu'à un style d'auteur. C'est cette ambivalence entre *transtylisation* et *transgénéricité* qui apparaît clairement dans la forme variationnelle chez Burgess.

4.3 BURGESS : TRANSTYLISATION ET TRANSGÉNÉRICITÉ

4.3.1 L'intermédialité et la transgénéricité

La variation est l'objet de deux problématiques dans la fiction de Burgess. D'une part, la variation prend l'acception générale de diversité formelle et, par là même, elle devient intrinsèquement liée à la notion de genre. Ce qui frappe immédiatement à la lecture des romans de Burgess, c'est que différents genres et

¹ Cf. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris : Seuil, 1970.

² Cf. Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques. Le Cru et le Cuit*, Paris : Plon, 1964.

diverses formes d'écriture sont sans cesse employés, comme dans *Abba Abba*, où le sonnet joue un rôle essentiel ou dans la tétralogie d'*Enderby*, où le vers constitue une mise en abyme de la création.

Néanmoins, si, dans certaines œuvres, l'utilisation du poème dans la prose peut paraître comme un morceau détaché, servant d'exemple ou de citation, dans d'autres œuvres son intégration dans le récit est très forte. C'est ce phénomène de transgénéricité qui s'apparente au variationnel au sens large. En ce sens, la notion d'intégration présuppose que l'histoire est racontée au moyen de différents styles et que les formes qui se détachent de l'uniformité de la prose en font pleinement partie. L'œuvre de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*¹, fournit à ce sujet un exemple éloquent : plusieurs types de vers y sont insérés sans que la continuité soit rompue. Autrement dit, tandis que dans nombre d'écrits romanesques l'insertion du poème fonctionne en quelque sorte comme une pause narrative², la transgénéricité implique que le vers s'inscrive pleinement dans la narration. Dans la préface des *Amours de Psyché et de Cupidon*, La Fontaine décrit la transgénéricité comme un besoin de diversité stylistique³. Cet aspect transparaît dans plusieurs romans de Burgess.

Par ailleurs, la notion de transgénéricité est intimement liée à celle d'intermédialité. Outre les transpositions intersémiotiques, Burgess travaillera sur plusieurs projets impliquant le rapport de différents média artistiques. Certaines de ses créations sont ainsi simplement interartistiques. D'autres mènent à la notion de translittération, sous la forme de traduction de *libretti*, ou celle d'adaptation scénique comme, par exemple, dans le cas de *A Clockwork Orange: A Play with Music*, qui réécrit le roman *A Clockwork Orange*. Ici, on a affaire à un cas spécifique de transformation qu'est, en termes genettiens, la *transmodalisation*⁴.

¹ La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, in *Œuvres complètes*, Paris : Seuil, 1965, p.403-454.

² Le vers peut ainsi reprendre la *fabula* en une sorte de redite, constituer une citation, un commentaire à l'action ou encore une digression. Plusieurs types de fonctions apparaissent, par exemple, dans les vers dans *The Mysteries of Udolpho* de Radcliffe, *op.cit.*

³ « Je ne savais quel caractère choisir : celui de l'histoire est trop simple ; celui du roman n'est pas encore assez orné ; et celui du poème l'est plus qu'il ne faut. Mes personnages me demandaient quelque chose de galant ; leurs aventures, étant pleines de merveilleux en beaucoup d'endroits, me demandaient quelque chose d'héroïque et de relevé. D'employer l'un en un endroit, et l'autre en un autre, il n'est pas permis : l'uniformité de style est la règle la plus étroite que nous ayons. J'avais donc besoin d'un caractère nouveau, et qui fût mêlé de tous ceux-là. » La Fontaine, *op.cit.*, p.404.

⁴ « Par transmodalisation, j'entends donc plus modestement une transformation portant sur ce que l'on appelle, depuis Platon et Aristote, le mode de représentation d'une œuvre de fiction : *narratif* ou

Accompagnée de partitions, cette dramatisation du roman tient à la fois de l'intermédialité¹ et de la transgénéricité, dans la mesure où elle inclut aussi des vers ou des chansons. Ce type d'opération d'adaptation entraîne une transformation temporelle, la théâtralité exigeant un déroulement temporel différent du récit, tributaire du dialogue, donc du temps réel, comme la musique².

Un cas intéressant de transmodalisation inverse apparaît dans *The Eve of St Venus*³. Il s'agit à première vue d'un récit, réécriture de la nouvelle de Prosper Mérimée « La Vénus d'Ille »⁴. Or, le récit est emprunt d'une forte dimension théâtrale, qui transparaît dans les interstices du texte, non seulement dans la prépondérance des dialogues ou dans la construction scénique, mais aussi dans la notion de métathéâtralité. Dans un dialogue, par exemple, Diana semble jouer le rôle du personnage conscient de faire partie d'une représentation scénique : « "The first act's set and the audience settles with programmes and chats through the music" » (EOSV, 17). C'est la genèse du texte qui démontre qu'il a été originellement destiné à être un livret d'opéra et qu'il s'est ensuite transformé en pièce de théâtre, pour devenir finalement un bref roman. À l'origine du roman, on trouve bien l'intermédialité, d'autant plus qu'il s'accompagnait d'illustrations à sa publication. La théâtralité dans *The Eve of St Venus*, en tant qu'elle est

dramatique. Les transformations modales peuvent être a priori de deux sortes : *intermodales* (passage d'un mode à l'autre) ou *intramodales* (changement affectant le fonctionnement interne du mode). Cette double distinction nous fournit évidemment quatre variétés, dont deux sont intermodales : passage du narratif au dramatique ou *dramatisation*, passage inverse du dramatique au narratif ou *narrativisation*, et deux intramodales : les variations du mode narratif et celles du mode dramatique. » Gérard Genette, *Palimpsestes, op.cit.*, p.396.

¹ Les répliques sont fréquemment chantées ou fredonnées.

² « On sait [...] que la souplesse temporelle du récit n'a guère d'équivalent à la scène, dont la caractéristique essentielle (la représentation, justement, où tout est par définition au présent) s'accommode mal de retours en arrière et d'anticipations qu'elle pourrait difficilement affecter des signes du passé ou du futur (le cinéma, en ceci plus proche du récit verbal, en fait au contraire grand usage, sous forme de fondus et autres signaux codés, aujourd'hui courants et aisément interprétés par le public). Aussi recourt-elle le plus fréquemment, pour les analepses indispensables, à des procédés narratifs (récits d'exposition, ou de simultanéité du type récit Thérémène). En ce qui concerne les variations de vitesse et de fréquence, elle se trouve encore plus démunie, contrainte qu'elle est par nature à fonctionner en temps réel : elle ne connaît par définition que la *scène* isochrone et l'ellipse (entre les actes et les tableaux) ; elle ne peut pratiquer par ses propres moyens ni le sommaire ni le récit itératif, devant ici encore recourir à la narration, par la voix d'un récitant ou de l'un des personnages. Quant à la pause descriptive, elle n'en éprouve évidemment nul besoin, puisqu'elle donne directement à voir, sans recours au langage, ses acteurs et son décor. » Gérard Genette, *Palimpsestes, op.cit.*, p.398.

³ Anthony Burgess, *The Eve of St Venus. A Fantasy about Love and Marriage*, Londres : Modern Voices, 2004.

⁴ Prosper Mérimée, « Vénus d'Ille », in *Colomba et dix autres nouvelles*, Paris : Gallimard, 1964, p.279-312.

métatextualité à la Pirandello, conserve des résidus de la réécriture et de l'intermédialité mêmes, comme si les vestiges de la translittération pointaient vers le texte même, lui conférant une dimension autoréflexive.

On voit ainsi que malgré la transmodalisation, le texte garde certains aspects temporels de son mode d'origine : la scène domine ; le texte commence et finit *in medias res* ; le récit est réduit au strict minimum et, se cantonnant à ménager les dialogues et décrire les gestes, il tient des didascalies. Il s'établit ainsi une tension entre deux temporalités distinctes.

C'est cette dimension temporelle qui apparaît dans la transgénéricité chez Burgess. La variété de *caractères*, comme celle du *roman-poème* de La Fontaine, constitue le premier facteur de variété rythmique dans les romans de Burgess. La diversité générique reçoit aussi une autre détermination temporelle qui est celle de l'intertextualité formelle. C'est ainsi que la variation au sens large, véhiculée par la transgénéricité, est intimement liée chez Burgess à la forme *thème et variations* à proprement parler. Dans *Napoleon Symphony*, outre le quatrième mouvement en forme de variations sur lesquelles nous reviendrons, un phénomène de transgénéricité s'étend sur tout le roman. De cette façon, la quatrième partie n'apparaît que comme un apogée de la diversité stylistique, opérée par l'alternance du récit et des vers de différentes sortes.

Sans examiner tous les types de vers en détail, on remarque la multiplicité de schémas rythmiques et rimiques. Certaines strophes sont monométriques ou dimétriques :

K.N.V.S.
KLEBA?
NIEMA
VOTA? (NS, 316)

Napoleoniform
Rusticant Corsican
Imperatores are
Inly equipped to be (NS, 289)

D'autres, plus longues, explorent une diversité de formes, comme le tercet à pentamètre iambique, rimé *aba* :

Swifter and swifter, smoking wheels, advance!
Prepare a heart to plead, two eyes to weep,
For Bonaparte has kissed the soil of France. (NS, 57)

Ou le quatrain à tétramètre iambique, rimé *abba* :

Impunity – I marked the word
Negate the fires of human dawn,

Ring out above the sleeves of lawn
In pomp but pity uninferred. (NS, 340)

Certaines formes amorcent un rapport intertextuel notable, dans la mesure où elles renvoient à un modèle précis. C'est le cas de l'imitation de William Wordsworth ou d'Alfred Tennyson, par exemple. Mais d'autres vers sont aussi temporellement déterminés. L'*ottava rima*, en pentamètre iambique (*abababcc*), renvoie à L'Arioste ou à Lord Byron :

A chief of men and not a chief of staff
Is what you need to wage successful battles.
If Bonaparte's the wheat, this man's the chaff:
No marble here but only clay and wattles.
A sort of wife, though not a better half,
He flusters fast, his reason rocks and rattles:
That's Louis Alexandre Berthier,
Who'll fight a war with paper any day [...] (NS, 89)

Le couplet héroïque, en pentamètre iambique (*aabbccdd...*), renvoie à Geoffrey Chaucer ou à John Dryden :

Let us admit, that age may come to birth
When a new rational race may with the earth,
May scale the mountains, drain the rivers dry,
Erect tall towers defiant of the sky,
May bid the deserts blossom like a flower,
May chart the year and calibrate the hour [...] (NS, 264)

Or, bien qu'il soit possible d'associer chaque type de vers à un héritage littéraire spécifique, il s'agit avant tout de l'intention de varier les formes dans le romanesque. C'est ainsi que la transgénéricité rappelle les types abstraits dans *Goldberg: Variations*, parvenant à donner une impression de diversité des caractères sans qu'il soit pour autant question de véritables pastiches. C'est aussi de cette façon que la transgénéricité s'apparente à la transtylisation : les frontières n'en sont pas clairement étanches et l'un tend à être le complément de l'autre dans la même visée de diversification stylistique. On remarque aussi la double temporalisation du récit qui en découle : d'une part, l'intertexte, qu'il soit générique ou spécifique, comporte toujours une part de signifiante temporelle liée à l'époque à laquelle il renvoie ; d'autre part, la transgénéricité est porteuse d'une dynamique rythmique singulière. Cette diversité est développée dans la quatrième partie de *Napoleon Symphony* de Burgess, où la transgénéricité s'ajoute à la transtylisation, afin de transposer les variations qui caractérisent le dernier mouvement de la *Symphonie Héroïque* de Beethoven.

4.3.2 La transtylisation bethovénienne

4.3.2.1 Symphonie, variation, fugue

Le quatrième mouvement de la *Symphonie Héroïque* de Beethoven est une application de la forme *thème et variations*. La technique variationnelle est en effet assez courante dans les œuvres symphoniques¹. Dans le finale de l'*Héroïque*, c'est la notion de réécriture qui apparaît au premier plan, dans la mesure où le thème provient aussi bien des *Créatures de Prométhée*, op.43, que des *Douze contredanses*, WoO 14, et des *Variations Eroica*, op. 35. Ces dernières sont très proches des variations symphoniques, et ce pour plusieurs raisons. D'abord, on a affaire à une séparation du thème et de la basse du thème. Alors que l'*incipit* des *Variations Eroica* expose la basse quatre fois avant de passer au thème propre, l'*incipit* de l'*Héroïque* étend l'illusion, en débutant par un passage tumultueux, *forte fortissimo*, pour ensuite énoncer la basse en *pizzicati* aux cordes, *piano*² :

Pizzicato

The image shows a musical score for the beginning of the fourth movement of Beethoven's Symphony No. 3, 'Eroica'. The score is for strings and is marked 'Pizzicato' and 'p' (piano). It shows the first few measures of the piece, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and rests across four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The notation includes various string techniques like pizzicato and dynamic markings like piano (p).

Exemple 20 – Ludwig van BEETHOVEN, *Symphonie n°3 en mi bémol majeur*, op.55, « Eroica », 4^e mouvement, *Finale : allegro molto*, mes.12-19 (cordes).

¹ Comme dans les symphonies d'Haydn (n°53, n°82, n°90 ou n°103) ou dans celles de Beethoven (n°7 ou n°9). Outre la forme *thème et variations* à proprement parler, le procédé variationnel est utilisé dans d'autres formes (nombre de sonates, de quatuors, de quintettes, etc.).

² Voir le contexte de cet exemple musical en annexe A.12.

Il s'agit essentiellement de l'écriture du quatuor qui fait entendre la basse six fois avant le thème : des croches *pizzicati*, on passe aux blanches, comme dans l'opus 35, puis l'écriture se densifie avec le contrepoint de triolets de croches qui accompagnent la basse. Ce n'est qu'après cette introduction que le véritable thème, d'une extrême simplicité¹, est annoncé² :

Exemple 21 – Ludwig van BEETHOVEN, *Variations Héroïques en mi bémol majeur*, op.35, « Introduction », thème, mes.1-9.

Se suivent alors les variations, au nombre de huit, entrecoupées par des passages de transition et des passages où le thème est réannoncé. Le nombre de modifications est donc réduit si on le compare à l'opus 35 qui en compte quinze.

Les similitudes entre l'opus 35 et *L'Héroïque* proviennent en grande partie du contraste entre la simplicité du thème et les techniques employées dans les variations qui dévoilent une grande virtuosité³. C'est de ce point de vue que la technique contrapuntique est cruciale. Dans l'opus 35, elle émerge dès l'*incipit* où

¹ Charles Rosen constate que « la basse seule donne un thème si dépouillé qu'il en devient grossièrement humoristique » (Charles Rosen, *Le Style classique : Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris : Gallimard, 1978, p.552).

² Voir le contexte de cet exemple musical en annexe A.13.

³ On peut noter à ce titre quelques procédés utilisés dans l'opus 35 : des grands traits rappelant les cadences des concertos (Variation II), variété d'ornements (appoggiatures, *gruppetti*, arpèges, trilles), rythmes complexes et rapides (trémolos, syncopes, valeurs allant jusqu'aux quintuples-croches).

la basse est énoncée d'abord toute seule, puis à deux, trois et quatre voix. Le contrepoint transparaît également dans les variations, dont la septième est un canon. Le finale recourt à son tour à l'écriture fuguée. De la même façon, les variations symphoniques privilégient l'écriture contrapuntique : la quatrième et la septième variation (mes.117-174 et mes.274-347).

On remarque ainsi la spécificité de ce quatrième mouvement de l'*Héroïque*, prédiquée sur le trompe-l'œil thématique et sur la technique qui mêle dans le symphonique à la fois le variationnel et le contrapuntique.

La quatrième partie de *Napoleon Symphony* vise à transposer un certain nombre d'effets de l'œuvre beethovénienne. La musicalisation est alors tributaire de plusieurs facteurs. D'abord, comme chez Beethoven, la forme *thème et variations* ne débute pas dès l'*incipit*, mais le mouvement est précédé d'une introduction qui se fonde, chez Burgess, sur l'alternance de dialogues, du récit et d'un texte qui joue à la fois du phonétisme, du graphisme et de la métoplasme (« *Confed of rhine 4 coalit pruss russ jena auerstadt eylau friendland tilsit tilsit TILSIT tlst tls tl t* » (NS, 286)). L'*incipit* du quatrième mouvement chez Burgess semble ainsi viser à établir un contrepoint entre trois entités, privilégiant de ce fait l'écriture fuguée dès le début :

“Not all over,” he cried to the squawking seas. “Not in the least all over. I will not have these mad desperate rages.” *Bastille tuiler massac swiss guaaaaaaaaar sept massac*. “You, Bertrand, must, I say it with appropriate er er, control your lady wife. I will not have her attempting to leap overboard.” *Nat conven proclaim 1st rpblic exec louis 16 reign terror marie antoin 9 thermidooooooor*. (NS, 285)

Si ces éléments initiaux paraissent mimer l'introduction en doubles-croches chez Beethoven, le contrepoint fait écho à la technique beethovénienne aussi. La fugue sera d'ailleurs utilisée thématiquement et structurellement dans la dernière variation où les digressions parenthétiques semblent jouer le rôle d'une seconde voix par rapport au récit :

[...] the, as it were, melodic counterpart of what he had always seen his function to be, exclusively his, very much (because of the undoubted difficulty of separating out that same function and the before-mentioned essence) himself as he, though not he alone, very far from it, to do him justice, saw himself. [...] After all, was there not, had there not been, a succession of actions that could look, and not in vain, to the sonorous panels of some great harmonious triptych or (and why on earth not?) even tetrptych for their generalized, though not much so, harmonic and contrapuntal (though he shuddered at the connotations of fugue, *fuga*, until he saw how it might be construed less as a fleeing than as a kind of structured and multiple flying, intransitive or the other thing) expression. (NS, 350)

Puis, comme chez Beethoven, le *presto* final, reprend l'*incipit* du mouvement (« *Not in the least all over* » (NS, 360) et dans l'*explicit* il est fait recours à la technique de la liste, comme pour mimer les trémolos et les répétitions des doubles-croches à la fin de l'*Héroïque*.

En ce qui concerne le thème, il apparaît dès l'introduction. Burgess fait correspondre la basse du thème à la série de lettres « INRI Imperatorem napoleonem Regem Interfeciamus ». Le thème est ainsi établi par le littéraire sous la forme d'une inscription. Les lettres, qui sont censées imiter le rythme, correspondent donc à la basse du thème beethovénien¹ :

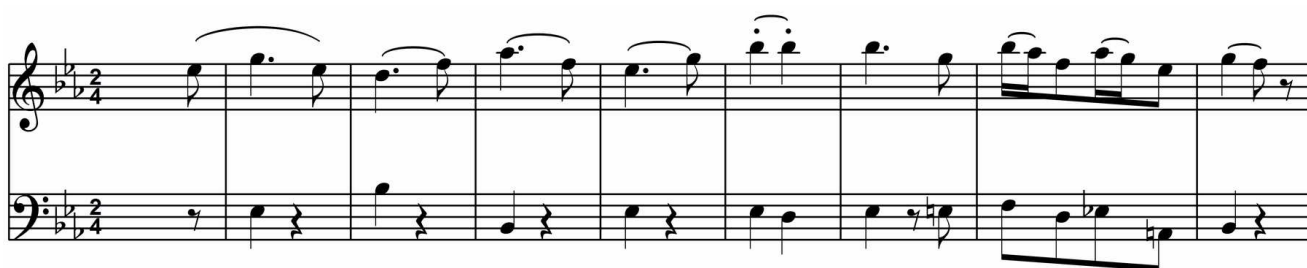
pp



I N R I Imper a Nap regem inter fec
I N R I torem ole onem iamus

Exemple 22 – Ludwig van Beethoven, *Symphonie n°3 en mi bémol majeur*, op.55, « Eroica », 4^e mouvement, *Finale : allegro molto*, mes.44-52 (violons).

Et non pas à sa mélodie principale :



Exemple 23 – Ludwig van BEETHOVEN, *Symphonie n°3 en mi bémol majeur*, op.55, « Eroica », 4^e mouvement, *Finale : allegro molto*, mes.76-83 (vents, cordes).

Ce pseudo-thème est alors annoncé plusieurs fois, comme la basse chez Beethoven, par l'entremise des vers qui forment des acrostiches :

I.N.R.I.
IMPERA
NAP
REGEM

¹ Voir le contexte de ces exemples en annexe A.12 et A.13.

INTERFEC
I.N.R.I.
TOREM
OLE
ONEM
IAMUS (NS, 288)

La série des lettres réapparaît isolée par la suite, comme s'il s'agissait de la récurrence thématique, comme c'est le cas chez Beethoven, où le véritable thème apparaît dans les transitions (mes. 257-265, par exemple), alors qu'il n'est question que de la basse. Le matériau thématique qu'utilise Burgess est donc le matériau harmonique.

De là s'ensuit la problématique principale, liée au thème dans l'œuvre. C'est à partir du thème que se déploient les variations, et Alder et Hauck comptent sept variations beethovéniennes sur huit variations de Burgess¹. Or, chez Beethoven, il semble qu'il y ait plutôt huit variations tandis que le nombre de pastiches chez Burgess s'élèverait plutôt à neuf². Quoi qu'il en soit, le nombre de correspondances n'est pas exact, confusion certainement liée au trompe-l'œil du matériau faussement thématique annoncé dans l'*incipit* beethovénien. On peut ainsi établir un rapprochement partiel entre le texte et la musique :

BEETHOVEN	MESURES	BURGESS	IMITATIONS
Introduction	mes.1-11	Introduction	Introduction
Basse	mes.12-44	Variation I	Austen
Variation I Sur la basse	mes.45-59	Variation II	Edinburgh Review
Variation II Sur la basse	mes.59-75	Variation III	Scott
Variation III Thème	mes.75-116	Variation IV	Wordsworth
Variation IV Fugue	mes.117-174	Variation V	Dickens
Variation V	mes. 175-210	Variation VI	Lytton

¹ Voir Erik Alder, Dietmar Hauck, *Music and Literature*, Tübingen : Francke Verlag, 2005, p.60-61.

² On peut hésiter quant au nombre de variations chez Beethoven : le passage mes.175-209 peut être assimilé à celui mes.257-272, donc considéré comme transition. Étant donné la réécriture thématique, nous le considérons comme une variation à part entière. Quant au nombre de variations chez Burgess, Alder et Hauck en comptent huit. Or, parmi les différents caractères que Burgess mentionne dans *This Man and Music* apparaît aussi celui de *The Edinburgh Review* que Alder et Hauck ne prennent pas en compte.

Variation VI	mes.211-274	Variation VII	Ruskin
Variation VII fugue	mes.274-347	Variation VIII	Tennyson
Variation VIII	mes.348-430	Variation IX	James/Hopkins
Coda, Presto	mes.431-473	Coda	Coda

Figure 11 – Tableau de correspondances entre les variations chez BURGESS et chez BEETHOVEN.

Cette série de variations ne comporte cependant pas ce qui était initialement censé représenter le thème : l'acrostiche correspondant à la basse du thème chez Beethoven n'apparaît que dans les passages en vers. Pour qu'il y ait variation¹, la notion de reconnaissance du même doit être opérante. Pour cela, il faut trouver des lignes de similitude, récurrentes dans toutes les variations.

Deux éléments surgissent alors au premier plan. D'abord, l'idée de la prison, celle de l'isolement ou encore celle du territoire qui paraissent traverser toutes les variations, véhiculées le plus souvent par l'image du jardin, comme l'illustrent ces quelques occurrences tirées de divers passages :

It was a cool and pleasant garden that he sat in [...] It was the garden of Mr. Bascombe. (NS, 289)
"Each of us cadets," he continued, "was allotted a little square piece of land. In Corsica I had known much about farming and about the skill of growing things. (NS, 290)
In Corsica the soldiers and even bandits sing verses from <i>Gerusalemme Liberata</i> . It is about the Christians fighting the pagans, and there is a magician who is the king of Damascus. He has a niece Armida who lures [...] Christian knights into her magic garden. (NS, 291)
We must cultivate our garden. You know who said that, little one? The great Voltaire said that. (NS, 293)
Your prison, as you know well, is this island. (NS, 303)
Are not the walls of my prison this entire Southern Ocean? (NS, 303)
For a garden is what a man must win from the wilderness, it is the order he seeks, with nature's own compliance, to impose upon the aimless growth of nature's germinating forces. And my gardens shall spread, sir, and my trees and bushes push back the bounds of your watchfulness. (NS, 308)
I chanced upon A sweating gardener, singing at his task, Digging and hoeing [...] I do, sir, what I may To enlarge my little kingdom. (NS, 310)
It was the expanse of tamed Nature known as the Imperial Garden which was quickest to revert to a swamped and blasted wilderness. (NS, 339)
There seemed to some to be a lesson here, and it was that a man may not make even a garden with impunity. (NS, 340)

¹ Au sens strict, cette fois-ci, de la forme *thème et variations*.

Parce qu'il réitère sans cesse la même idée d'espace clos, ce réseau fonctionne davantage de façon thématique que la correspondance entre la basse beethovénienne et les lettres INRI. Le jardin devient tantôt métaphore politique de la conquête et de l'extension territoriale, tantôt celle de l'appivoisement, du travail et du triomphe de l'homme sur la nature, ou encore celle de la prison, du cloisonnement ou du châtement, aspect intimement lié au sort de Prométhée dont le mythe apparaît aussi bien dans la symphonie de Beethoven que dans le roman de Burgess¹.

En deuxième lieu, si, dans *Goldberg: Variations*, le possible élément thématique réside dans l'écriture elle-même et dans la littéarité, donc dans l'autoréflexivité, chez Burgess le trait transversal de toutes les variations réside justement dans la dimension métatextuelle ou métalinguistique qui relie tous les pastiches. Tous les passages ont en commun le fait qu'ils contiennent des éléments qui attirent l'attention sur le langage en lui-même, comme le montrent les extraits ci-dessous :

Variation I	As for his learning English, he swore that it was an impossible language. "A barren land," he had once put it, "full of thorn-bushes" [...]. (NS, 290) Bushes – do you know the word?(NS, 290) The word <i>love</i> seemed to him to be a strange and cool word, much different in tone and meaning from the French, signifying also in tennis a score of nothing as well as a kind of game of euchre. (NS, 296)
Variation II	Those of our readers who are prepared to seek occasional diversion in what may, for want of a more learned term, be described as <i>litera</i> magic, will perhaps be encouraged to ponder on the signification of the letter W in the truncated career of our incarcerated Corsican. We refer, naturally, to our own W, to W as a right English letter, that brief kissing melody that parts lips for the omission of a right English vowel. (NS, 299)
Variation III	[...] said he in a choked voice, stressing the word with a trembling fist [...]. (NS, 307) [...] and he purred in rather a tigerine than leonine manner [...]. (NS, 307)
Variation IV	Our English "spade" was an Italian word. This, and his earlier words, made dawn in me A sense that he was what a happy trope Terms one of nature's naturals. (NS, 310)
Variation V	If his statement were to be construed as being of the present tense, then it must be deemed inaccurate, since it was at the lively filaments of the aforesaid labial adornment that Private Slodge was now gazing. (NS, 311) As for his mode of utterance, the meat of words, so to speak, to which his manner was but a bland sort of gravy, he had a habit of running his vocables together with great speed, as if speech was a painful process and had to be got over with in maximum haste. (NS, 312)
Variation VI	"You require water? Note, in my language, the Cassiopeian initial. Water you shall have." [...] But the man who called himself his master, by a supreme effort of the

¹ Voir Alder et Hauck, *op.cit.*, p.56-57.

	will of a sick man, manfully recollected his manly duty to resist, so, turning the water into Cassiopeia, he split it at its superior angle, so that the W fell apart into two V's, and a V thrust on either side of him as he lay otherwise helpless on his bed. (NS, 323)
Variation VII	Another variety of superstition naturally spoke of the gods bellowing their ultimate rage at Prometheus, while it was left to the few coolly rational to remark on the Pathetic Fallacy. (NS, 339)
Variation VIII	Impunity – I marked the word Negate the fires of human dawn [...] Regal the words, the words were twain; In Pain I shook to what he spoke. (NS, 340)
Variation IX	He spoke no more to those outside the garden and now considered that he was, if that term had any meaning in this given situation, free to walk through it [...]. (NS, 341) [...] the voice too was a spectrum of voices, a basal auditory light, so to speak, capable of (in the same manner as the masks) the ever so rapid variant staining with colours which, despite his known daltonian affliction in this sphere of recognition, he was able to name with considerable exactitude. (NS, 348)

Qu'il s'agisse de commentaires sur le parler des personnages ou de l'analyse du verbe, les variations soulignent toutes la voix, les idiolectes, le langage lui-même. C'est ce trait d'écriture métalinguistique qui, parce qu'il transparaît de manière récurrente, semble constituer aussi un matériau thématique.

La question du thème dans le texte burgessien débouche encore une fois sur l'idée du détournement, à cause du degré de confusion entre le musical et le littéraire. On a affaire indubitablement à un objectif de musicalisation. Cependant, le texte se dérobe à la correspondance exacte, et l'épître même qualifiera le roman de « elephantine fun designed to show that the thing cannot be done » (NS, 364). L'échec présumé de la musicalisation tient, certes, à la difficulté de l'entreprise, mais il semblerait qu'il provient aussi du glissement qui s'opère entre ce qui construit, chez Beethoven, la basse du thème et le thème propre, et ce qui devient thématique chez Burgess. Paradoxalement, c'est la basse qui est privilégiée comme matériau thématique. Paradoxalement aussi, certains traits textuels, tels que l'image du jardin ou le métalinguistique, relient toutes les variations et paraissent pouvoir fonctionner comme thème. Une autre problématique est liée à la notion de transtylisation.

4.3.2.2 Opposition de champs stylistiques

L'étude du phénomène de la transtylisation s'avère particulièrement ardue, non seulement parce qu'elle porte sur la notion de style qui résiste à une définition univoque, mais aussi et surtout parce qu'elle doit rendre compte d'une diversité de styles au sein d'un seul texte. Il faut alors prendre la mesure de deux facteurs fondamentaux : la multiplicité variationnelle et la surdétermination, liée au caractère souvent caricatural du pastiche¹. De surcroît, l'analyse doit prendre en compte à la fois les caractéristiques de l'hypotexte et celles du modèle structurel intersémiotique qui, dans le cas de la variation, renvoie à son tour à de potentiels hypotextes².

Il semble cependant qu'il soit possible d'adopter une méthode contrastive qui garderait un lien direct avec l'objectif de la diversification que sous-tend la transtylisation. En ce sens, il est possible de dégager des variantes stylistiques, en recourant à la notion de champ stylistique comme lieu de littéarité sur lequel porte l'analyse³. Sans présenter une liste exhaustive des champs stylistiques possibles, on peut procéder à un examen transversal du champ lexical, du champ syntaxique et du champ discursif. Il s'agit, à chaque fois, de démontrer des oppositions qui créent un effet stylistique de variation.

Le *champ lexical* constitue donc le premier ensemble des traits distinctifs entre les variations burgessiennes et le premier groupement de contrastes. Sur ce point, le pastiche de Jane Austen explore surtout un vocabulaire général et abstrait, portant sur l'état (*emptiness, decrepitude, vicissitude*), le caractère (*innocence, beauty, rudeness*) ou les sentiments (*loneliness, embarrassment, hope*). Dans le passage pastichant la *Edinburgh Review*, le champ lexical joue avec l'humour du lexique formel et critique (*atomy, condign, apotheotize,*

¹ Burgess indique lui-même les pastiches dans *This Man and Music*, sans quoi il serait encore plus difficile de les reconnaître : « The variations find a literary counterpart in parodies or pastiches of the styles of British writers from Jane Austen to Henry James. N makes a friend of Betsy Bascombe in prim Regency prose. The Edinburgh Review provides a sneering fantasy on the significance of the letter W [...]. Sir Hudson Lowe, N's detestable jailor, appears as Sir Hud and N as Lion of the Valley, in a logomachia in Sir Walter Scott's style. William Wordsworth, in blank verse out of *The Prelude*, sees N making a garden. » (TMM, 189).

² Qui sont, nous l'avons dit, le plus souvent des techniques et des genres.

³ Le champ stylistique permet d'isoler un domaine littéraire spécifique et de réduire la portée de l'analyse stylistique à un seul paramètre à chaque fois. Georges Molinié parle du « champ stylistique » qui « représente l'ensemble des entrées matérielles possibles sur le chantier où s'élabore la littéarité. » Georges Molinié, *La Stylistique*, Paris : PUF, 1989.

prolepsis, cognomen). Dans l'imitation de Walter Scott, il est fait recours à un vocable archaïsant (*levin, whit, fain, converse, scape, marts, dispatch*), celle de Ruskin explore le lexique recherché, souvent littéraire ou mythologique (*harpy, valkyr, matron, cache, lamination, bruit*) alors que celle d'Henry James privilégie les locutions macaroniques (*élan, hors de combat, mélange, tout ça, métier, vis-à-vis, ein Mann*). On voit que les champs lexicaux créent un premier réseau de contrastes entre les différents passages et qu'étant temporellement déterminé, le vocabulaire constitue le facteur principal d'ancrage du pastiche dans une épistémè à laquelle il renvoie.

Le *champ syntaxique* participe aussi à la construction de contrastes, mais il est moins évident à cerner. Parmi les pastiches utilisés, on en trouve, en effet, plusieurs prédiqués sur une complexité syntaxique exacerbée. Au premier plan apparaissent les pastiches de James et de Dickens qui se démarquent des autres par la systématisme de l'hypotaxe. La subordination abonde dans le pastiche de Dickens, comme une prolifération d'appositions et de subordonnées de comparaison :

Sergeant Trouncer, of His Britannic Majesty's infantry, and as good and faithful a servant of His Britannic Majesty as His Britannic Majesty could hope to find, if His Britannic Majesty were disposed to look, lay at his ease, or at such ease as the broiling heat would permit, on the plain pallet of the guardroom, and removed his boots. Each fell to the stone floor in its turn with as much noise, within the limits of its booty capacity, as it could muster, as though aware of a kind of military responsibility to be noisy, and, for good measure, the hobnails of the soles flashed sparks against the stone, as though concerned to impress the crawling foreign blackbeetles with a sort of British firework display. Sergeant Trouncer observed his junior colleague, private Slodge, admire the steam that arose from within the discarded leather, as though each boot were a fairy Vesuvius, or rather, since he was a young man of no large imagination, the boots were twin bakeries released from their task of roasting Sergeant Trouncer's feet for some supper of delicate-stomached cannibals who must arrive soon if they were not to eat their pedal victuals lukewarm. (NS, 311)

La dynamique hypotaxique et digressive est davantage développée dans le pastiche de James. Ici, l'apposition et l'hypotaxe sont les marques d'une digression constante, qui traduit une recherche de précision systématique :

It was difficult, as it was also perhaps ungentlemanly, to wish to speculate as to her age, half-hidden as her face was in the sieve of the straw of her plaited summer bonnet, but such considerations were after all not very much to the purpose. The liquid waist bespoke youth, and the broth of flue, sometimes goldfish, sometimes dusky according to her passage through the pied summer light, which breathed round her bare arms, strangely recalled a visual notion of his early boyhood, when he had admired, with none of the admixture of *carnality* that would have hit him in later and more intense phase of susceptibility, a similar delicacy of filament on the arms of his sister Pauline. (NS, 341)

Contrairement au pastiche de Dickens, la digression par hypotaxe vise une complétude qui convoque à la fois le passé et l'avenir, l'incise étant aussi bien analeptique que proleptique. La recherche de précision donne une impression d'imperfection du langage, qui implique un ordre de l'innomé ou de l'impensé. La phrase se construit en réseaux comme si, pour être compris, chaque syntagme devait être pourvu d'autres explications, en parallèle. D'où la fréquence des incises dans les incises, comme dans le passage suivant :

[...] He ventured a reply that might, to such a one as she (he saw in the eyes, of a color not clearly definable, which would be the very deuce for a portrait painter to catch, an intelligent hardness which contrasted piquantly with the "willowiness," the softness, of the rest of her) be possibly considered satisfactory. (NS, 343)

On assiste à un processus d'*infinitisation*¹ de la phrase qui, dans sa progression sans cesse renouvelée tient de la dynamique de l'hyperbate, mais aussi de celle de la tmèse, étant donné l'effet d'intercalation constante que produisent les appositions.

Contraste avec cet aspect de complexité syntaxique, la relative sobriété phrastique dans le pastiche d'Austen. Dominent, en effet, les présentatifs (« It was the garden of Mr. Bascombe [...] ; Here he was [...] ; So there he was [...] » (NS, 289)) et les clivées (« It was a cool and pleasant garden that he sat in [...] » (NS, 289)). On a affaire non plus à une construction réticulée et digressive, mais à la simplicité du principe binaire, qu'il s'agisse de coordinations (« a coll and pleasant garden » (NS, 289) ; « strolling and even smiling (NS, 289) ; « in a green uniform and a cocked hat » (NS, 289)) ou de concessives qui opèrent des oppositions ou des *distinguos* (« It was comical, and yet it was not comical, rather it was unbelievable. » (NS, 294) ; « He knew the English word, though he could not well pronounce it. » (NS, 296)). Il y des incises analeptiques, mais elles ne sont jamais étendues (« The garden had, when he had first been introduced to it, been made especially pretty. » (NS, 289)).

Le champ syntaxique dans le pastiche de Lytton paraît plus ambigu. Des propositions simples apparaissent fréquemment dans le cadre du récit simple. Cependant, nombre de phrases amorcent le processus d'infinitisation, non plus par hypotaxe, mais plutôt par parataxe. La coordination, qui véhiculait le principe

¹ Voir à ce sujet Laurent Jenny, « La phrase et l'expérience du temps », *Poétique*, 1989, n°79, p.159-180.

binaire dans le pastiche d'Austen, est ici synonyme de polysyndète tandis que les appositions, qui construisent une progression caténaire ou réticulée dans le pastiche de James, deviennent des incises participiales qui privilégient la juxtaposition :

In profound fever and tortured by heat, thirst unquenchable, surrounded by the skeletons and hides of sucked shriveled lemons, he lay and transported himself to Poland. [...] and then cooled somewhat and his thirst partially slacked, he was able to give time to the smiling snow princess beside him. [...] But he was well again now and young again, and she was gold-locked and beautiful, and her voice that sang such charming Slavic French was wine-hued velvet to the white velvet over which they sped. (NS, 317)

C'est grâce aux procédés de parataxe et de coordination que les propositions restent longues, bien qu'elles soient syntaxiquement simples. La phrase tient ainsi davantage de la dynamique de l'énumération ou de la liste.

Le *champ discursif* concerne les différentes modalités de la construction de la voix narrative et les formes de l'apparition du discours. Pour ce qui est de la voix, les passages écrits à la troisième personne contrastent avec le discours critique ou journalistique. Dans la narration, ce qui oppose les pastiches, c'est surtout le degré d'intervention du narrateur. Les digressions parenthétiques dans l'imitation d'Henry James ouvrent la voie à l'axiologie, qu'il s'agisse de simples interventions (« (for we will leave, as we must, America out of it) » (NS, 344)) ou du jugement par modalité appréciative (« (a somewhat bizarre *mélange* of the triumphant and the ingratiating) » (NS, 344)). Dans le pastiche d'Austen, le discours du narrateur transparait surtout dans les phrases à valeur gnomique qui imitent les sentences d'Austen comme le célèbre *incipit* de *Pride and Prejudice*¹ (« For it is in the nature of children to be unafraid of evil » (NS, 289)). En revanche, les passages journalistique et critique impliquent un « je » qui établit une connivence avec le lecteur. Ainsi commence le pastiche d'*Edinburgh Review* : « Those of our readers who are prepared to seek occasional diversion [...] » (NS, 299). À son tour, l'imitation de Ruskin instaure, elle aussi, une complicité avec le lecteur : « (by an irony to be pondered on by our specialists in sentimental exploitation of the feast) » (NS, 339). À ce type de voix, s'ajoute le « je » lyrique de l'imitation de Wordsworth.

¹ « It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife. » Jane Austen, *Pride and Prejudice*, Londres : Penguin Books, 1996, p.3.

En ce qui concerne, les modalités du discours, l'absence de dialogue dans le pastiche de Ruskin, par exemple, contraste avec le dialogue qui domine aussi bien dans le pastiche d'Austen, de James, de Dickens ou de Lytton. Plusieurs types de dialogue peuvent, à leur tour, être différenciés : les longues répliques, ressemblant parfois à des tirades, dans l'imitation de Dickens, contrastent clairement avec la logomachie à la Scott, relevant davantage de la stichomythie. Par ailleurs, la nature du discours dans le pastiche d'Austen se différencie des autres passages par l'utilisation systématique du style indirect libre, qui passe le plus souvent par l'interrogation (« How old was she then? Some fifteen summers, no more. » (NS, 293) ; « Did his jailors then take him for a eunuch? Would he, who had enjoyed the frankest and most tender embraces from queens and princesses, be reduced to stammer protestations of shocking affection to an *English miss*? » (NS, 293)).

D'autres contrastes pourraient être mis en relief, mais l'opposition de champs stylistiques montre d'ores et déjà que, malgré certaines similitudes entre les pastiches, que nous avons considérées comme matériau thématique (le métaphorique, le métalinguistique), on est bien en présence d'une diversité stylistique. Cependant, si la transtylisation opère parfaitement, grâce à l'indication de Burgess lui-même, la notion de reconnaissance montre qu'il ne peut s'agir que d'une impression générale de variation, comparable à l'effet produit par la transgénéricité. Les deux notions sont ainsi intimement liées : le lecteur peut apprécier cet effet global, sans que les pastiches soient forcément reconnus en tant que tels¹.

¹ Il est également important de remarquer une structure temporelle sous-jacente dans la progression des variations. En ce qu'elles retracent l'histoire littéraire par l'entremise de l'imitation stylistique, les variations construisent un cas particulier de transtylisation qui diffère de celui auquel on a affaire chez Queneau. On pourrait parler d'une *transtylisation chronologique ou temporalisée*. Cet aspect est extrêmement important dans *Ulysses* de Joyce, où l'évolution stylistique construit à elle seule une structure temporelle. Outre la transtylisation globale, c'est dans le chapitre « The Oxen of the Sun » que la dimension temporelle de la diversité stylistique apparaît de manière la plus flagrante. Ce chapitre d'*Ulysses* utilise la technique de la croissance, dont l'image centrale est celle de l'embryon. Le développement du fœtus va de pair avec la progression des pastiches de différents styles d'écrivains anglais (Bunyan, Burke, Gibbon, Pater, Huxley, etc.). Il s'agit donc d'une transtylisation chronologique qui retrace l'histoire de la langue anglaise. Néanmoins, la croissance est souvent déjouée, de sorte qu'à l'axe temporel progressif s'ajoute l'axe temporel régressif, impliquant, parallèlement à la fertilité, la stérilité, une évolution de chaos en chaos. On peut remarquer ce double axe temporel par les nombreux traits poétiques qui découlent naturellement des styles imités, mais qui sont aussi porteurs de l'ambiguïté temporelle, comme c'est le cas de l'inversion : « As her eyes then ongot his weeds swart therefor sorrow she feared. Glad after she was that ere adread was Her he asked if O'Hare Doctor tidings sent far coast and she with grameful

À l'issue de cet examen de la forme variationnelle en littérature, on voit que le phénomène de la diversité est véhiculée par deux notions différentes, mais complémentaires. L'une, la transgénéricité, présuppose un niveau d'amorce général et abstrait, l'autre, la transtylisation, implique qu'il se tisse un lien intime avec une écriture spécifique. Si, chez Josipovici, la construction de la variation recourt au type général de diversification stylistique, chez Burgess les deux processus sont en jeu. Par ailleurs, la question du thème qui se dérobe à l'aperception immédiate mène à d'autres considérations telles que l'idée de l'impossible proportionnalité ou celle de la différence entre le thème littéraire et le thème musical. Le paradigme qui faisait de la variation un phénomène de transtylisation seule, opérant selon le schéma bipolaire (parodie du thème – pastiche de styles) n'est plus opérationnel. La variation se construit autant sur un modèle musical que sur un modèle littéraire (et sur les rapports transversaux entre ces modèles) ; elle est prédiquée, également, sur un potentiel stylistique ou générique, aussi abstrait que spécifique. En ce qui concerne la musicalisation du roman par la variation, il faut donc prendre en compte les parangons littéraires et musicaux spécifiques et abstraits à la fois, mais aussi le réseau de références, à la fois intratextuelles ou intertextuelles¹, et celui d'allusions aux autres paramètres musicaux ou paramusicaux² :

sigh him answered that O'Hare Doctor in heaven was. » James Joyce, *Ulysses*, *op.cit.*, p.368. Anthony Burgess examine la spécificité de ce chapitre joycien dans « The Language of Gestation », in *Jaysprick: An Introduction to the Language of James Joyce*, New York : Harvest, 1975, p.110-124.

¹ La réécriture apparaît au premier plan dans les variations musicales en général. Bien évidemment, il s'agit de reprendre à son compte un thème souvent déjà existant. Bach et Beethoven reprennent aussi leurs propres œuvres. Pour les *Variations Goldberg*, Bach se réfère à l'Aria de *Die Notebook für Anna Magdalena Bach*. Pour les variations de l'*Héroïque*, Beethoven recourt à un thème qui, nous l'avons dit, apparaît dans plusieurs autres compositions et qui a déjà fait l'objet de variations avant la composition de la symphonie.

² Qu'il s'agisse de la légende qui entoure les *Variations Goldberg* ou de la thématique liée à Prométhée chez Beethoven et Burgess.

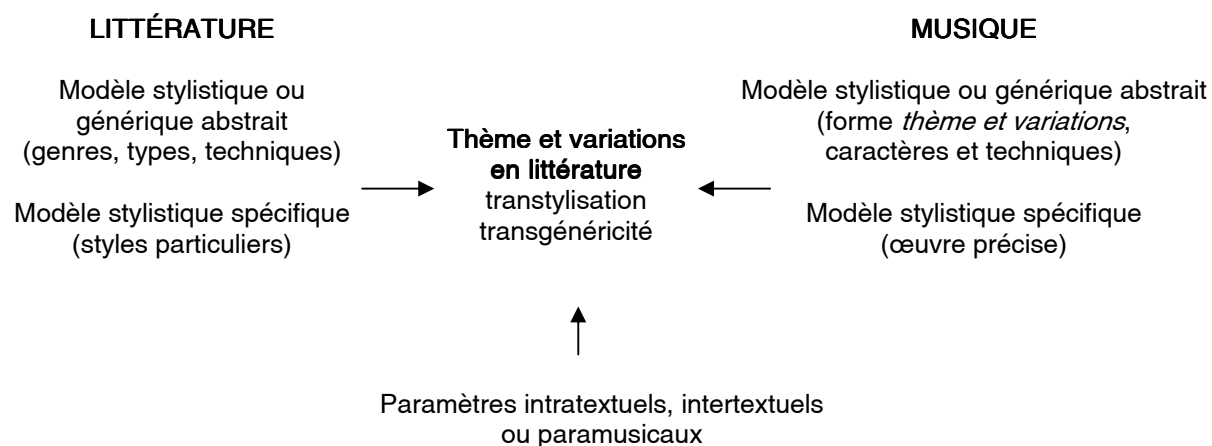


Figure 12 – Dynamique de la forme variationnelle en littérature.

Un tel tissage de références et de renvois rend davantage compte de la complexité du phénomène de musicalisation de la fiction et de la dynamique de transposition de la forme variationnelle.

De cette manière, se pose la question de la valeur temporelle de la variation. Le réseau de liens intersémiotiques établit à lui seul une temporalisation liée à l'intertextualité : les passerelles construites par la transtylisation ou la transgénéricité entre différentes époques confèrent au texte une multiplicité d'ancrages temporels. Outre les pastiches dans la transtylisation, la structure du quolibet et celle du centon montrent bien cette pluralité temporelle liée à l'intertextualité. À son tour, le temps de la citation et de l'intertexte dont parle Eco relève aussi d'une multiplicité temporelle, si bien que le temps du texte peut être rapproché du temps musical à parcours multiples. Cet aspect est d'autant plus remarquable lorsqu'on envisage la variation, en termes généraux, non plus entièrement dans un rapport de synonymie, mais davantage dans une dynamique d'antonymie et d'alternative. La description instable et le retour du même dans *Le Nouveau Roman* illustrent aussi ce processus de temporalité multiple, qui tient aussi du variationnel au sens large. L'image des sentiers qui bifurquent, celle du ruban de Möbius ou celle de l'œuvre ouverte fournissent également des exemples d'un parcours multiple, répétitif et souvent contradictoire qui caractérise

fréquemment le récit de Josipovici. La transtemporalité, cette fois-ci au niveau formel, mène ainsi à plusieurs approches du temps dans les œuvres d'Aiken, de Burgess et de Josipovici. La déconstruction du récit linéaire et téléologique, qu'il s'agisse de la représentation des processus de la conscience, de l'agonistique entre fiction, Histoire et autres temporalités ou de la construction d'une quête de soi dans le parcours labyrinthique, impossible et contradictoire, opère également dans le cas du rapprochement du littéraire avec d'autres types du formalisme temporel musical.

5 NOUVELLES TEMPORALITÉS MUSICALES DU RÉCIT

L'examen des zones contrapuntiques et de la variation révèle l'intérêt de considérer le récit en fonction des implications temporelles de la forme musicale. Le phénomène le plus flagrant nous paraît être la déconstruction de la linéarité et de la téléologie traditionnelles ainsi que le conditionnement d'une lecture spécifique. Les nouvelles dynamiques temporelles apparaissent avant tout dans le formalisme musico-littéraire, mais elles sont également tributaires de l'exploration de la phénoménologie du sonore et de l'image musicale. Outre la variation, d'autres formes musicales structurent les œuvres d'Aiken, de Burgess et de Josipovici. On voit alors apparaître des dynamiques temporelles, liées à la symphonie, à la cyclicité de certaines œuvres (Wagner et le *Ring*, Bach et le canon) ou au traitement du temps spécifique à la musique contemporaine (Stockhausen et la *forme-moment*).

5.1 DE L'USAGE DE LA SYMPHONIE : BURGESS ET AIKEN

La symphonie est probablement l'une des formes musicales dont la transposition intersémiotique est la plus problématique. Si une certaine structuration se laisse percevoir dans les textes *symphoniques*, il est plus difficile de déterminer les moyens proprement musicaux qui transparaissent dans ces textes musicalisés. En surface, la forme symphonique se caractériserait par son ampleur et par son système de division immédiatement perceptible. L'analogie qui a été le plus fréquemment exploitée entre la forme symphonique et la forme littéraire est certainement celle qui lie le symphonique et le romanesque : dans chacun des cas il s'agit, en effet, d'œuvres d'une longueur relativement importante. Néanmoins, c'est aussi le rapprochement qui a souvent été tributaire d'analogies floues.

Il est vrai que le critère principal qui permet l'analogie – le critère de longueur et de division – joue un rôle important dans la *symphonisation* de la fiction, dans la mesure où le système de division constitue une étape de la formalisation. Dans son essai « Roman et musique », Alejo Carpentier recourt à ce critère pour comparer la poésie, le roman, le théâtre et la musique. Si les formes musicales possèdent bien, d'après Carpentier, une structure préétablie, le système de division qui en résulte serait moins patent en littérature. On peut illustrer cette problématique de la façon suivante :

	MUSIQUE	ROMAN	THÉÂTRE	POÉSIE
Formes Préétablies	+	-	-	+
Système de division	+	-	-	+
	mouvements parties rythmes	chapitres	actes scènes	rythmes strophes

Figure 13 – Système de division et genres.

La notion de système de division, comme indice du formel, touche plus particulièrement le romanesque, selon Carpentier :

Le fait étrange que le roman est sans doute un des rares moyens d'expression qui fasse abstraction d'une quelconque discipline formelle. N'importe quel compositeur apprend à soumettre sa pensée sonore au moule de la « forme sonate », sans pour cela perdre sa liberté créatrice [...]. Par le truchement des formes établies, initialement impersonnelles, expliquait Ernest Ansermet, le musicien élabore un message qu'il veut le plus compréhensible possible [...].¹

À partir du lieu commun qui fait du roman une œuvre amorphe, s'élaborent des tentatives de formalisation qui se cantonnent souvent à l'aspect superficiel de la division. Ainsi, certains romans recourent à la compartimentation en mouvements, suggérant une musicalisation, souvent absente, à part le système de division².

¹ Alejo Carpentier, « Roman et musique », in *Essais Littéraires*, Paris : Gallimard, 2003, p.247.

² Le roman *Death of a Hero* de Richard Aldington donne aux parties distinctes du texte des noms musicaux : *Alegretto – Vivace – Andante Cantabile – Adagio*. Le sous-titre du Prologue, « Morte d'un eroe », évoque la *Marcia Funebre sulla morte d'un eroe* de la *Sonate pour piano n°12*, op. 26, de Beethoven tandis que l'auteur appelle le roman « a jazz novel », dans sa préface de 1929 (Voir

Cette dernière consiste à reprendre les quatre mouvements traditionnels de la symphonie qui peuvent être réduits au schéma : rapide – lent – danse – rapide¹. La division en quatre mouvements établit ainsi un formalisme de surface² qui permet de rompre avec la nature prétendument amorphe du roman. Tout se passe comme si le roman avait renoncé à toute structuration³, comme s'il avait renoué en quelque sorte avec l'écriture continue⁴, et c'est la forme musicale qui permettrait de déjouer cette continuité informe, en fournissant de nouveaux éléments formels parmi lesquels la division serait la plus immédiatement perceptible.

La notion de système de division cesse d'être uniquement un phénomène de surface lorsqu'elle devient numériquement symbolique. C'est ce que revendique Burgess dans son essai « Craft and Crucifixion – The Writing of Fiction » où l'écrivain compare la symphonie et le roman. C'est la signification du nombre qui découle de la notion de division de l'œuvre :

In my view, the number of chapters in a novel ought to have an arithmological significance – that is to say, a symbolism in respect of theme or character. I wrote a novel called *A Clockwork Orange* which had twenty-one chapters – twenty-one being the symbol of legal maturity at the time of writing – and was angry when the American publisher cut the final chapter, thus destroying the arithmology. A later novel, *Earthly Powers*, was planned to have eighty-one chapters, eighty-one being the age of the narrator-hero, but I miscounted and found I had eighty-two. This concern with the symbolism of number is mediaeval – important in Dante, for instance – and was still to be found in Milton's *Lycidas*, whose eleven stories remind the attentive reader that 11 is the sign for resurrection after death.⁵

Richard Aldington, *Death of a Hero*, Londres : Penguin Books, 1936). Le lien entre le littéraire et le musical apparaît cependant fort ténu dans le roman, comme si la division seule suffisait à parachever le formalisme musical. De la même façon, la tétralogie d'Anthony Powell, *A Dance to the Music of Time* (Chicago : The University of Chicago Press, 1995) se divise en mouvements *musicaux* sans que l'analogie soit opérante à d'autres niveaux qu'à ceux de la division et de la dimension importante de l'œuvre.

¹ Selon la loi du contraste qui suit la succession fréquente *allegro – adagio – menuet (scherzo) – presto*. Bien entendu, ce schéma est loin d'être universel.

² Biély revendique la nécessaire division dans la préface à sa *Symphonie Dramatique* de la manière suivante : « Cette œuvre a trois sens : un sens musical, un sens satirique et un sens philosophico-symbolique. En premier lieu, il s'agit d'une symphonie dont le but est d'exprimer une succession d'états de pensée liés entre eux par un sentiment dominant un accord, un mode) ; d'où la nécessité de la segmenter en parties, elles-mêmes divisées en fragments constitués de strophes (de phrases musicales) ; la répétition de certains d'entre elles souligne ce morcellement. » Andréï Biely, *op.cit.*, p.11.

³ C'est ainsi que Lévi-Strauss parle du romanesque comme comportant seulement des « résidus déformalisés du mythe ». Voir Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques IV. L'Homme nu*, Paris : Plon, 1971, p.583-584.

⁴ Au sens de l'ancienne typographie.

⁵ Anthony Burgess, « Craft and Crucifixion – The Writing of Fiction », in *One Man's Chorus*, New York : Carroll and Graf Publishers, 1998, p.262.

Ainsi, associée au nombre, le système de division véhicule la proportion qui sous-tend toute la construction de la musicalisation dans *Napoleon Symphony*.

5.1.1 Burgess : techniques de symphonisation

5.1.1.1 Transpositions

Dans *Napoleon Symphony*, divers facteurs de transposition participent à la musicalisation globale du roman. Il est donc plus judicieux de parler d'une dynamique plurielle de transpositions plutôt que d'une entreprise globale de translation intersémiotique¹. On peut esquisser alors un gradient de degrés de proximité entre texte et musique.

On peut d'abord mentionner le cas de l'allusion, relevant d'un degré assez lâche de rapprochement. Elle-même peut prendre plusieurs formes. Un type spécifique d'allusion apparaît avec l'évocation d'instruments. Le signe linguistique revêt une dimension multiple : non seulement il construit la signification dans son entourage immédiat – phrase, paragraphe – mais il renvoie aussi sans cesse au modèle musical du roman. S'élabore ainsi un soubassement réticulé de signes qui sous-tendent l'origine musicale du texte, mais ne renoncent pas pour autant à leur fonctionnement linéaire dans la phrase². De cette manière, en évoquant certains instruments, le texte renvoie à la musique, en général, mais aussi, plus particulièrement, à l'instrumentation beethovénienne³ (« the drums rattled and the flutes screamed » (NS, 12) ; « sweet and lovely violins » (NS, 14) ; « a clarinet or some such instrument snaked up out of the depths like life coming up out of the primordial slime » (NS, 98)). Ainsi, on peut considérer que chaque évocation possède un sens immédiat propre (des instruments non liés à l'œuvre beethovénienne sont mentionnés : lyre, orgue, harpe), mais, l'allusion à la musique assure aussi un lien direct avec l'œuvre de Beethoven.

¹ Là aussi la notion de zone doit être prise en compte.

² Ce processus de double signification est en jeu dans *Le Crépuscule des dieux* d'Élémer Bourges, par exemple : le roman est parsemé de mots contenant le terme « or ». Par conséquent, outre leur signification immédiate, ces mots ne cessent de rappeler l'enjeu majeur du *Ring*. Voir Élémer Bourges, *Le Crépuscule des dieux*, Saint-Cyr-sur-Loire : Christian Pirot, 1987.

³ L'instrumentation dans *l'Héroïque* comprend deux flûtes, deux haut-bois, deux clarinettes en *si* bémol, deux bassons, trois cors, deux trompettes et percussions.

D'un autre côté, il existe des zones de transposition qui impliquent un rapprochement plus étroit du texte avec la musique au niveau microstructurel. Certaines cellules rythmiques rendent, par le verbe, des fragments de rythme musical. La transposition rythmique établit un degré beaucoup plus exact et serré de rapprochement entre texte et musique, sans jamais atteindre un degré absolu que l'entreprise musico-littéraire peut parfois sembler vouloir atteindre. De cette manière, le thème central de la marche funèbre – le second mouvement de la symphonie *Héroïque* – est transposé en valeurs rythmiques. Encore une fois, il ne peut s'agir, à chaque fois, que d'un seul paramètre musical transposé, et ce rapprochement précis apparaît en vers et non en prose :

There he lies
 Ensanguinated tyrant
 O bloody bloody tyrant
 See
 How the sin within
 Doth incarnadine
 His skin
 From the shin to the shin (NS, 123)

Comme l'indique Burgess lui-même dans *This Man and Music*, cette séquence poétique vise à transposer le rythme de la marche funèbre beethovénienne¹ :

Sotto voce

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff is marked 'pp' and the second 'sf'. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

Exemple 24 – Ludwig van BEETHOVEN, *Symphonie n°3 en mi bémol majeur*, op.55, « Eroica », 2^e mouvement, *Marcia funebre : adagio assai*, mes.1-9 (cordes).

La transposition émerge dans l'espace liminaire du texte, quasiment comme un paratexte, constituant ainsi des points de cadrage visuels. En ce qui concerne la nature de la translittération même, on peut remarquer que la structure rythmique du texte semble assez arbitraire, malgré l'effort déployé pour parvenir à une correspondance exacte. Les valeurs musicales paraissent trop fines et précises pour que le texte puisse, indépendamment de la musique, suggérer la cellule

¹ Voir le contexte de cet exemple musical en annexe A.10.

beethovénienne, le texte est contraint d'assigner le premier temps de façon variable¹ :

— ◡ || —
 ◡ — ◡ — ◡ || — ◡ ||
 — — ◡ — ◡ || — ◡ ||
 —
 — ◡ — ◡ || —
 — ◡ || — ◡ —
 ◡ —
 ◡ ◡ || — ◡ ◡ —

Par conséquent, bien que le rapprochement ponctuel rythmique établisse une forte analogie entre texte et musique, la différence de traitement rythmique dans les deux arts anéantit la possibilité de translation exacte. Elle dévoile ainsi la problématique de la mise en musique de textes poétiques alors qu'il s'agit du processus inverse.

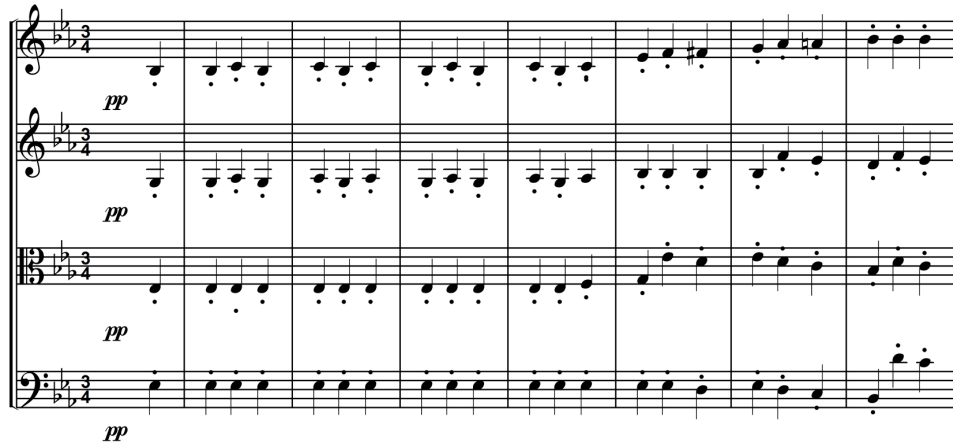
Toutefois, l'analogie entre les paramètres musicaux de la symphonie beethovénienne et le texte semble être opérante à d'autres endroits du texte. L'*incipit* du troisième mouvement, *Scherzo*, est prédié sur une répétitivité sensible :

From bivouac to bivouac to bivouac to bivouac to bivouac and all the way it was torches held aloft with Long Live the Emperor and It Is the Anniversary of His Crowning and God Bless You Sir, rough soldiers in tears of love and joy as he walked, with straw torches blazing all about, from bivouac to bivouac to bivouac. (NS, 251)

Le début de ce mouvement est fondé, chez Beethoven, sur la répétition de la cellule rythmique en noires, avec un ambitus relativement réduit² :

¹ Sans parler de la non-coïncidence de l'accent tonique et du temps fort.

² Voir le contexte de cet exemple musical en annexe A.11.



Exemple 25 – Ludwig van BEETHOVEN, *Symphonie en mi bémol majeur n°3*, op.55, « Eroica », 3^e mouvement, *Scherzo : allegro vivace*, mes.1-8 (cordes).

Comme dans la musique, le texte bourgeois recourt à une sorte d'anacrouse, si bien que les deux *incipits* commencent par un temps faible et que le rythme littéraire paraît ici très proche du rythme musical :

$\frac{3}{4}$ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ |

Thématiquement, la mesure ternaire est associée à la danse¹ :

Dance dance dance! The orchestra struck up another waltz. Cohorts and caissons and case-shot and grapeshot and flankers and lancers and lines of retreat. Bar-shot and round shot and langridge and limbers and sabers and trail-chests and putrefied meat. [...] reorganized army, colonial policy, state education, domestic security, public finance. Glance at the France that he taught how to dance. And advance. Assuming a stance leaving little to chance. La France. (NS, 253)

Ici plusieurs phénomènes sont en jeu. Ce sont les parallélismes rythmiques qui semblent s'inscrire dans la mesure en $\frac{3}{4}$, mimant en quelque sorte la cellule rythmique beethovénienne :

Dance dance dance!
The orchestra struck up another waltz.
Cohorts and caissons and case-shot and
grapeshot and flankers and lancers and
lines of retreat. (NS, 253)

— — — ||
∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ — ||
— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ |
— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ||

Le rythme va de pair avec la structure en énumération et en paronomases, de sorte que le passage construit non seulement une répétitivité rythmique, mais aussi une polarité sonore (surtout la fin, en [a:]).

¹ Le *scherzo*, étymologiquement « plaisanterie », vient remplacer le traditionnel menuet dans la symphonie, les deux étant, en général, en $\frac{3}{4}$. Le roman privilégie la valse, aussi en $\frac{3}{4}$.

Ainsi, deux paramètres fondamentaux – l’allusion musicale et l’allusion rythmique – ouvrent sur d’autres facteurs de la transposition intersémiotique. Entre ces deux extrémités, entre l’analogie lâche et l’analogie proche du lien musico-littéraire, on peut situer la macrostructure qui tend vers la proximité des formes, mais ne peut, tout comme le rythme, atteindre le degré optimal de coïncidence qui reste virtuel.

5.1.1.2 Proportions et division symphonique

Le roman de Burgess se divise en quatre parties qui miment la répartition de la symphonie beethovénienne, dont les proportions sont gardées¹. Une illustration graphique² de ce rapprochement de proportionnalité montre bien qu’au niveau macrostructurel, le système de division constitue un premier facteur de la transtemporalité. Or, à l’intérieur de chaque section, il existe des subdivisions qui, elles aussi, sont censées mimer les proportions temporelles de la symphonie *Héroïque*, elles aussi divisées en parties distinctes.

Un des outils les plus explicites de la forme musicale dans le roman provient alors de la répétition qui structure le temps romanesque de façon à ce qu’émergent des cycles ou des échos. En ce qui concerne la forme symphonique elle-même, c’est la récapitulation ou la réexposition qui contient un degré de répétitivité notable, opérant un nécessaire retour en arrière. Il ne s’agit pas ici de la reprise au sens strictement musical du terme, telle qu’elle est notée par la double barre de mesure suivie de deux points – celle-ci, en effet, apparaît à la fin de l’exposition et Burgess ne la répète pas. Mais, il est question du troisième temps du premier mouvement – mouvement en forme-sonate – de la symphonie, advenant après l’exposition et le développement et avant la coda. Ce type de reprise est en musique à la fois répétition exacte et variation. En effet, les thèmes sont exposés encore une fois, mais une différence essentielle s’amorce : les deux thèmes sont réexposés dans la même tonalité, contrairement à l’exposition.

Burgess explore ce potentiel de répétitivité dans le troisième chapitre du premier mouvement. Plusieurs groupes thématiques sont repris et des passerelles

¹ Burgess commente ainsi son roman dans *This Man and Music* : « [a book] divided into four sections corresponding to Beethoven’s four movements. The correspondence should extend to duration as well as form and tempo. » Anthony Burgess, *This Man and Music*, *op.cit.*, p.180.

² Voir graphique en annexe C.

sont établies entre la plupart des sous-chapitres dans les deux chapitres (I et III). Burgess utilise plusieurs techniques pour construire des liens entre les deux chapitres, et on peut les classer en deux catégories principales : d'un côté, il s'agit de simples rappels qui n'affectent pas l'intégralité d'un sous-chapitre ; de l'autre, on a affaire à des reprises qui tendent à réitérer quasiment à l'identique les groupes exposés dans le premier chapitre.

Ainsi, les dialogues privilégient la différence : certes, le quatrième sous-chapitre du troisième chapitre commence et finit de manière presque identique à celle du quatrième sous-chapitre du premier chapitre, et les mêmes personnages sont impliqués (Joséphine et Hippolyte), mais les dialogues diffèrent :

<p>“What does he say?” “I can’t read his writing.” And she threw the letter like a bone to the pug Fortuné, who sniffed at it and began to chew it. [...] “He’s always so quick about everything. Do that again. Keep on doing it. Oh, sweetheart, I’m so unhappy. Oh, that’s lovely.” (NS, 9)</p>	<p>“What did you say?” “First department pay taxes full has best Paris square named after it.” Talking in his sleep. Cannot help thinking of poor little Fortuné, friend from the old days. [...] She went to sleep then, dreaming of Hippolyte, Fortuné licking her, saying woofing. “Happy now? Happy now, eh?” (NS, 76-77)</p>
---	--

Ainsi, la reprise prend ici l'allure d'un mécanisme d'échos. S'établit bel et bien un système de liaisons entre les deux passages. Cependant, on ne peut parler encore que d'une impression de déjà-vu ou de *dialogue* entre les parties. Tel est le cas, aussi, de la liaison visuelle ou spatiale : le onzième sous-chapitre dans les premier et troisième chapitres du premier mouvement possède un passage en vers ; de la même façon, le passage contrapuntique où le vers est jalonné de notes infrapaginales apparaît à la fois peu avant la fin de l'exposition et dans la *coda*.

Plus systématique est la reprise de passages entiers. Là aussi, il ne peut s'agir de répétition littérale, mais on a affaire à une systématisation des jeux d'échos, si bien que les analogies entre les passages respectifs transparaissent dans la structure, dans la thématique ou dans le vocabulaire utilisé. La récapitulation sature ainsi la répétition dès le premier sous-chapitre : la reprise thématique est ici liée à un jeu d'échos portant sur l'opposition entre la fertilité et la stérilité ; la reprise verbale souligne la dynamique d'échos, comme la reprise structurelle. La même technique narrative – monologue intérieur de Napoléon – est en effet employée dans les deux cas. La perception olfactive comme moyen

de réminiscence établit aussi une analogie entre les deux passages, renforcée par le recours à un objet de liaison et de mémoire (le portrait dans le premier cas, l'écrit dans l'autre) :

<p>Germinal in the Year Four, but in this opening of our own Year One the seed throbs and frets in frustration. Ah, how I should love to believe that what you have already of mine is at work deep within you. Albenga is on the coast halfway between Nice or Nizza and Genoa or Genova, and I am busy with maps and protractor and chief of staff. Looking up that volume on Piedmont and its topography, I swear I caught the scent of your body from it. It is strange and magical that about those dull tomes with which I encumbered our so short honeymoon your glow and odor should hover. Oh, how I slaver at the thought of you, hunger to chew your very toes, to munch your delta of silk in the valley of bliss – now but a delirious memory and a long promise. Oh, to fill you again with myself as I am filled now to overflowing with your sweetness. The bees, I swear, will buzz around me when we reach the honeylands. It is cold here and the troops grumble still. Kiss after kiss after kiss begins to abrade the crystal of your portrait. (NS, 3)</p>	<p>Germinal in the Year Seven, and if it the spring of power it is no longer the spring of love. I would meet you honestly on this. And my seed will not work in you nor, as I now suspect, in any woman. Yet the scent of your body is in my nostrils as I sit here presiding, half-listening to nonsense that I will shatter in due time with a canon-burst of sense. For my seed would not work in Egypt and it is as though I must seek the way of achievements and monuments and paragraphs in history tomes to secure the continuation of my name. Do we come now to what is called a mature love, nourished on wounds, as the flying life of Egypt was nourished, in which the death of the mad spring must not be regretted? And yet your scent maddens me now at this two-in-the-morning session, all dust and weariness, with some of the councillors dropping off, as it did when it arose from the maps of Piedmont and Tuscany. And with a start I see that I have written, over and over, in total automatism, <i>God how much I love you</i> on the order paper. It is my innermost heart speaking through my sleeping fingers and the innermost heart speaks tr– (NS, 70)</p>
--	---

Le second texte fait montre, par ailleurs, d'un certain degré de réflexivité, portant sur la technique de la reprise elle-même : « as it did when it arose from the maps of Piedmont and Tuscany » (NS, 70).

La systématisation de la reprise structurelle est encore plus prégnante dans le troisième sous-chapitre. Ici, le groupe thématique avait déjà été exposé auparavant. Il faut donc distinguer la répétition locale du thème de sa reprise dans la récapitulation. La structure fondamentale employée dans ce groupe thématique est la liste ou l'énumération. L'utilisation de la liste permet non seulement de fournir un point de repère visuel, mais aussi de véhiculer une structure évidée, ou un modèle de structure, un paradigme. Les deux textes privilégient le discours direct libre. De là s'ensuit que les deux passages sont, d'une certaine façon, contrapuntiques, dans la mesure où ils contiennent à la fois le discours de Napoléon et celui des soldats. Le procédé qui souligne l'idée de modèle structurel vide et réitérable, c'est l'hypozeuxie qui construit une liste de parallélismes syntaxiques et lexicaux : après l'énumération vient le numéral, puis la répétition verbale (épizeuxie avec une incise (« boots boots » ; « food food »)) ; s'ensuit le

discours prononcé par Napoléon à destination des soldats, comportant la même incise (« lads ») dans les deux passages ; ensuite, apparaît une structure de logique cause-conséquence, suivie dans les deux cas d'une pseudo-clivée (« who we're attacking is » ; « what's happened is ») ; le passage se termine par une dynamique de question-réponse et par la répétition littérale. C'est ce rapprochement de structures profondes qui confère à la reprise une valeur fortement métalinguistique : le texte se replie sur lui-même, attirant l'attention sur le processus même de sa composition. Tout se passe comme s'il existait un soubassement dont variaient seulement certains termes, mais non pas le schéma syntaxique. Si la répétition littéraire acquiert ainsi un statut musical, c'est qu'elle est structure seule. C'est avant tout le parallélisme structurel qui assure la liaison entre les deux passages. Bien que le signe ait partiellement changé, il s'inscrit toujours dans le même cadre de la répétitivité : une structure préétablie, de sorte que le signe ne joue qu'un rôle temporel, celui de véhicule de la différence dans la similitude :

<p>Citizens Carné, Thiriet, Blondy, Tireux, Hubert, Fossard, Teisseire, Carrère (Jacques), Carrère (Alexandre), Trauner, Barsacq, Gabutti, Mayo, Bonin, Borderie, Verne, Chaillot, Barrault, Brasseur, Dupont, Salou, sixteen thousand others, went forward in their whashed-out blue rags and old revolutionary caps or rotting shakos, but boots boots, mark that, boots most of them, to engage. Easier, lads, if you remember what it's all about. Those Austrian bastards can't forgive us because we're free and they're in chains and we claimed the right of free men to whiz the head off that bitch of a queen we had that was an Austrian herself, and now they want to bring stinking kings and unholy bishops back and more, waning their revenge as you can understand. Who we're attacking is Argenteau, Austrain in spite of his name or says he is, there must be some French traitor's blood there somewhere, who's pounding away at our thousand men specially set up for him in the fort over there and we'll get him in the flank and rear while General La Harpe's lot goes for him in the front. Any questions? Yes, when do we get some fucking leave, how about our back pay, I've got this pain in the balls citizen sergeant. (NS, 9)</p>	<p>Citizens Carné, Thiriet, Blondy, Tireux, Hubert, Fossard, Teisseire, Carrère (Jacques), Carrère (Alexandre), Trauner, Barsacq, Gabutti, Mayo, Bonin, Borderie, Verne, Chaillot, Barrault, Brasseur, Dupont, Salou, eighteen thousand others, found themselves beaten back into Genoa in need of more supplies, especially food food, the food depots near empty, food. The fact is, lads, that those bastards in Marseilles did a fine fucking job of swindling the army, fat-arsed civilians who depend on us for their fucking lives, so get ready for starvation rations, horseflesh not too bad really as you already know, a bit sweetish but nourishing, we've got to hold out though, that's the point, and don't stand any nonsense from the Genoese. What's happened is that this General Melas has separated General Massena's lot, that's us, from General Suchet's lot and forced General Suchet's lot back to the Var. Well, you know where that is, lads, and you know what it all means. It means if we don't hold on here until General Berthier gets over the Alps and rams his bayonets up those bastards' arses, then the bastards will go marching into France and, as the song says, fucking our wives and sons and daughters. So we have to hold on. Any questions? Yes, when do we get some fucking leave, how about our back pay, I've got this pain in the balls citizen sergeant. (NS, 76)</p>
--	---

Si les groupes thématiques se font échos d'une partie du mouvement à l'autre, ils dialoguent aussi au sein d'une seule zone. La reprise apparaît donc de façon plus serrée ou immédiate. On serait tenté de concevoir la différence entre les deux types de reprises à l'aide de deux axes, horizontal et vertical, mais la distinction essentielle relève davantage de la fonction qu'assume la reprise : si les deux types de reprise s'inscrivent à la fois dans une linéarité et dans une transversalité liées aux échos, les reprises qui se succèdent dans l'exposition visent à poser et affirmer le thème tandis que celles qui figurent dans la réexposition participent du rappel. S'établit alors une dynamique temporelle de renvois, à la fois à l'intérieur des parties et entre les parties, dont la ressemblance est illustrée par le rapprochement des passages ci-dessous :

A	B (A')	A' (A'', B')	B' (A''', B'')
Citizens Carné, Thiriet, Blondy, Tireux, Hubert, Fossard, Teisseire, Carrère (Jacques), Carrère (Alexandre), Trauner, Barsacq, Gabutti, Mayo, Bonin, Borderie, Verne, Chaillot, Barrault, Brasseur, Dupont, Salou, sixteen thousand others, went forward in their whashed-out blue rags and old revolutionary caps or rotting shakos, but boots boots, mark that, boots most of them, to engage. (NS, 9)	Citizens Carné, Thiriet, Blondy, Tireux and the rest, not forgetting the flame-headed giant Dupas, the wine and meat of Mondovi working in their bodies, listened to him as he performed his big scene from his white horse, riding up and down the ranks, the great tail swishing (more flies here, more dung, fertile plain, thank Christ we're finished with those fucking mountains). (NS, 11)	Citizens Carné, Thiriet, Blondy, Tireux, Hubert, Fossard, Teisseire, Carrère (Jacques), Carrère (Alexandre), Trauner, Barsacq, Gabutti, Mayo, Bonin, Borderie, Verne, Chaillot, Barrault, Brasseur, Dupont, Salou, eighteen thousand others, found themselves beaten back into Genoa in need of more supplies, especially food food, the food depots near empty, food. (NS, 76)	Citizens Thiré, Carniet, Blondaux, Tiry and the rest, not forgetting the black-shock-headed giant Armoire, the great lake of Geneva in front of them, line after line of infantry and artillery and cavalry drawn up on the north shore, listened to him as he adressed them kindly from his nodding and bowing chestnut, riding up and down the ranks, the laky and glacial light making them squint (smell of ice ahead, there've been so many of these fucking rumors but now he's contradicting them and he should know). (NS, 79)

Ainsi, si la reprise transversale *A'* renvoie à la première occurrence *A*, elle entretient aussi un lien avec la reprise locale *B (A')*. La référence est donc à chaque fois multiple et réticulée. Autrement dit, les reprises transversales se répondent par la structure en liste, mais elles entretiennent aussi un rapport avec les reprises locales qui n'épuisent pas la liste (« and the rest »). À leur tour, les reprises locales nouent un dialogue entre elles, écho soutenu par l'hypozeux (« not forgetting »), par la répétition exacte et par l'utilisation de la parenthèse

pour le discours direct libre. Tous les passages mettent en place à la fois le même et le différent dans le jeu de l'onomastique, où la dernière liste n'est plus qu'écho des précédentes.

On voit ainsi que la progression du texte est relativement proche de la forme-sonate du premier mouvement de la symphonie beethovénienne. La transtemporalité fait qu'il ne s'agit plus seulement d'une linéarité simple, mais, au contraire, le texte instaure un nombre de retours en arrière qui sont des amorces de cyclicité. Cependant, cette linéarité n'est pas entièrement répudiée : la répétition, qui est au fondement du cycle, a partie liée avec la réécriture historique où émerge la tension entre la progression de l'Histoire et le formalisme ainsi que l'esthétique de la structure dans laquelle prennent place les événements. On a ainsi affaire à la problématique spécifique de la transtemporalité : une confrontation entre la *forme-temps* musicale et le déroulement de l'Histoire. D'un tout autre ordre est la présence symphonique chez Aiken, où la transtemporalité est au service de l'exploration de la conscience.

5.1.2 Aiken : symphonie et contrepoint

5.1.2.1 *Blue Voyage* et la conscience musicale

On peut constater que, déjà dans le paratexte, le thème du premier roman d'Aiken, *Blue Voyage*, est clairement défini comme l'exploration de la conscience. Deux citations sont mises en exergue : l'une de Juvénal, « e coelo descendit nosce te ipsum » (« This precept descended from heaven : know thyself »)¹, l'autre de Coleridge, « What is there is thee, Man, that can be known ? »². Les deux extraits soulignent d'emblée la visée principale du roman : la quête du savoir et la connaissance de l'homme, recherche centrée sur la temporalité de l'être (« a phantom dim of past and future wrought »).

De ce point de vue, le voyage du protagoniste, Demarest, est un itinéraire heuristique, visant la découverte de « soi ». Le récit de voyage est présenté à travers diverses techniques littéraires telles que le monologue intérieur, la mise en

¹ Juvénal, *Satires*, Paris : Les Belles Lettres, 1983, XI.27, p.141.

² Samuel Taylor Coleridge, « Self-Knowledge », in *Poetical Works*, Oxford : Oxford University Press, 1969, p.487.

scène de séance psychanalytique ou le genre épistolaire. Il s'agit d'un parcours du protagoniste-artiste, voyage en mer dont la fin reste ouverte. Dès le début, la mer constitue le miroir de cette exploration en tant qu'univers primitif sonore qui engendre une rythmicité, un univers à la fois musical et temporel. Les caractéristiques du mouvement de la mer, le sas et le ressac, figurent l'alternance régulière de l'*arsis* et de la *thesis*, dont la dynamique rythmique sous-tend les phénomènes de la conscience. Le musical se lie alors inextricablement à la représentation de cette exploration intérieure.

Le sonore est surtout lié à la perception du temps dans le roman. D'abord, c'est le son des pendules qui rappelle le temps objectif de façon musicale (« The sun had come out; on the cool east wind sang the soft quarter bells of the Metropolitan; playing their melodious prelude to the solemn striking of the hour » (BV, 19) ; « A steel-faced clock ticked briskly on the wall of fluted and varnished wood » (BV, 23)). En outre, le voyage représente une temporalité à contrainte, à savoir un laps de temps que le voyageur doit subir. C'est donc un parcours vide, en quelque sorte, où seul le temps se laisse percevoir, la traversée de l'océan tenant en partie de l'expérience du néant (« No. I'd like to be chloroformed, and called when we get to Liverpool » (BV, 20)). Le parcours apparaît ainsi comme un voyage initiatique refermé sur le « moi » face au temps que suggère l'aspect sonore de la mer :

Unmerciful sea. He was already fairly launched into the infinite, the immense solitude, which seemed (to the steward who took his bag) to mean so little. Yes: alone. Alone with the sea for eight days: alone in a cage with a world of tigers roaring outside. (BV, 18)

Le sonore recèle ainsi certains aspects temporels, liés à l'expérience du voyage. Avant l'embarquement, par exemple, le protagoniste *entend* l'avenir (« The sound of approaching voyage came loudly about him. Waves crashing against black portholes at midnight. Bugles blowing in sour corridors » (BV, 17)). Mais, c'est le passé qui est le plus souvent évoqué par le son : « And the voices of his former fellow voyagers, fellow crawlers toward the infinite, came around him in melancholy chorus » (BV, 18). En ce sens, le modèle musical polyphonique sous-tend le rapport de la conscience au temps et au monde sonore :

What was this singular mechanism in him that wanted so deliberately, so consciously, to break itself? A strange, a rich, a deep personality – it baffled and fascinated him. Everybody of course, was like this, – depth beyond depth, a universe chorally singing, incalculable, obeying tremendous laws, chemical or divine. (BV, 24)

La conscience apparaît comme un univers choral et contrapuntique. L'unicité et la linéarité sont déjouées. La métaphore musicale sera alors étendue à tout le roman : « A universe that contained everything – all things – yet said only one word: “I”. A music, an infinite symphony, beautifully and majestically conducting itself there in the darkness, but remaining forever unread and unheard. » (BV, 24).

La spécificité du « moi » profond se révèle donc dès le début à travers l'univers sonore de la mer, analogue à une musique polyphonique et complexe que symbolise la symphonie. Or, c'est une musique muette et il semblerait qu'Aiken ravive là aussi l'ancienne théorie de la *musique des sphères*, en l'adaptant à la représentation de l'inconscient. Si la musique concrète et sonore reflète un ordre universel, celui des sphères, il existe aussi un ordre intérieur, lié à l'âme humaine. C'est cette idée qu'Aiken reprend à son compte et qui confère au rapprochement musico-littéraire chez Aiken une valeur extrêmement abstraite et symbolique.

La théorie freudienne est sollicitée, elle aussi, par la quête de la forme littéraire à travers le musical, cherchant à représenter l'ineffable temporel de la conscience. Dans un dialogue sur la forme en art, le protagoniste, qui écrit une pièce dont le titre rappelle quelque peu la philosophie nietzschéenne, *The Man Who Was Greater Than God*, expose ses vues sur l'inconscient, le langage et la forme :

Well, when we begin as children to use language, we use it as a form of magic power to produce results. We learn to say “more” because when pronounced it will actually *get* us more. And, we never wholly lose this early conviction (though it becomes overlaid and unconscious) that some sort of virtue or power resides in language. When we like a passage in a poem or tale we refer to it as “magical”. We thus indicate unconsciously the primitive origin and nature of the arts. Art is merely the least primitive of magic... But all this relates chiefly to the *linguistic* side of the literary art. There is also the other side, that part of it which it has in common with the other arts – the psychological content, the affective and emotional necessity out of which it springs. You know Freud's theory that the ordinary dream is disguised wish-fulfilment or nexus of them? Well, the work of art performs exactly the same function. Some of these esthetic critics say that *content*, so to speak, doesn't matter at all; they talk of the ideal work of art as one in which everything has become form, and of the ideal critic as one in whom there is no confusion of the emotions aroused in himself (by the work of art) with the work of art itself. That error seems to me perfectly extraordinary! And yet it is a very common one. For of course this pure form, and pure contemplation, are both chimeras; there ain't no such animals. What is the pure form of a potato? The minute you leave out its potatoishness you leave out everything. Form is only an aspect of matter, and cannot be discussed apart from it. You can isolate the feelings and emotions which give rise to a play, but you cannot entirely isolate its form, for its form *responds* to these. Can you conceive of a play which would be entirely meaningless, one which was not only unintelligible, but which also aroused no feelings? Impossible. Language is reference. And its reference is dual: it refers to facts – as the word potato refers to a tuber – but also it refers to feelings; for every individual will

have, as the result of his own particular experiences, his own particular *cluster of feelings* about the potato. Do I make myself clear? (BV, 116)

Ce qui sous-tend ce monologue sur l'art littéraire et le langage, c'est la possibilité de réaliser un mariage parfait entre la forme et le fond. L'origine primitive de l'art est évoquée, rappelant la nature sonore, collective et incantatoire du langage. Le langage semble pouvoir se mouler sur une autre forme, sans perdre sa référentialité, et les structures profondes de la musique paraissent adéquates pour la représentation de la conscience : (« An extraordinary reflection on the deep pluralism of things, life's contrapuntal and insoluble richness! » (BV, 156) ; « chimed together in unison » ; « I too participated in this gentle diapason, this tranquil sounding of the familiar notes » ; « the beautiful harmony » (BV, 157)). Le langage tout seul ne suffit pas : « If only – I thought – we had some subtler medium than language » (BV, 157). Sa temporalité ne paraît pas représentative de l'inconscient, qui révèle plusieurs aspects autres que la linéarité et la cohérence linguistiques. D'une part, la multiplicité demande des moyens de représentation différents. La métaphore musicale se double de l'image du système réticulé :

And were those voices? . . . Sounds almost imperceptible; perhaps only the whisperings of memory or foresight. It was perhaps the sound of Smith, giving himself a body in the darkness; or Faubion, coming up out of the unfathomable with a short sigh; or Silberstein, muttering as he clove the cobweb of oblivion in which he found himself enshrouded; or Cynthia, walking from granite into starlight. It was perhaps only the little sound of the atom falling in his mind, the atom falling like a star from one constellation to another, molecular disaster, infinitesimal tick, which in its passage, created, illuminated and then destroyed this night, this ship, the corposants; Smith, Cynthia, Faubion, and Silberstein. (BV, 132)

Nous sommes en présence d'une dimension sonore qui traduit une temporalité mobile, pouvant se tourner vers l'avenir aussi bien que vers le passé. L'image de la conscience envahie par la pluralité des stimuli extérieurs rappelle les atomes dont parle Virginia Woolf¹, et la directionnalité multiple du temps rappelle la notion kierkegaardienne² de la reprise dans l'avenir :

Here at any rate, we are: poised for an instant, conscious and delighted, in the midst of the implacable Zero. We remember – well, what do we remember? We remember that our bones are under the Icarian Rocks. We remember, too, that we are *only* what we thus remember and foresee. We foresee our past, and remember our future. Or so, at all events to interpose a little ease! (BV, 134)

En répudiant la linéarité, cette pluralité et cette nature paradoxale du temps interrogent encore une fois le concept de *musique des sphères* et les processus

¹ « The mind receives a myriad impressions » Virginia Woolf, « Modern Fiction », *op.cit.*, p.150.

² Voir Søren Kierkegaard, *La Répétition*, Paris : Payot et Rivages, 2003.

mémoriels et phénoménologiques de l'écoute musicale. On peut se référer à la protention et la rétention qui présupposent que le présent s'étende, dans la terminologie husserlienne¹, dans les deux directions à la fois, telle une queue de comète : « It means not only the past and future we have in common, but the past and future each of us has separately. And this, of course, is precisely what blesses us. It is this diversity in unity that makes the divine harmony » (BV, 134). La conscience dévoile ainsi un aspect formel et temporel différent de la temporalité objective. Elle est composée, à l'image de la polyphonie et de la musique des sphères, de voix multiples et superposées, révélant un ordre universel (« The corposants are five celestial voices, singing in the tops of the trees. They ululate softly in chorus, while the treetops thresh in the wind, as the mad nymphs ululated when Dido and Aeneas fled into the cave from the thunder » (BV, 138) ; « listening to this heavenly music » (BV, 141) ; « Again, because I am sure it will touch in you certain obscure chords which it touched in me, and set us to vibrating in subconscious harmony » (BV, 145)). La métaphore musicale accompagne, par conséquent, l'exploration de la conscience et la construction de la quête de soi. La représentation des processus de la conscience passe par l'image musicale et par la construction d'un univers sonore symbolique. Le texte est donc beaucoup moins proche de la musique au sens structural que chez Burgess, mais l'image musicale contient en germe un formalisme latent.

Le déroulement du récit participe également à ce conditionnement de la représentation de la conscience par le truchement de la musique. Dès le début du roman, apparaît une structuration fondée sur le double et sur l'alternance : le roman oscille constamment entre le récit pur et le discours indirect libre, qui traduit l'activité de la conscience. Au premier chapitre, le parcours du protagoniste suit la représentation de son état psychique, changeant en fonction de sa pensée, qui fluctue entre le passé, l'avenir et le présent. Trois cas de figure apparaissent alors : soit le discours indirect libre permet l'accès à la pensée du protagoniste par blocs qui alternent avec le récit (« Oh, absolutely! » ; « O God, what a prospect! » (BV, 17)), soit la rumination intérieure du personnage s'infiltré dans les interstices des dialogues, manifestation de la *sous-conversation* (« One of Helen's mutton chops? Had he been in love with her? » (BV, 19)), soit le discours intérieur ou la

¹ Voir Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris : PUF, 1996.

sous-conversation ne font qu'une brève irruption parenthétique dans le récit, souvent en liaison avec la focalisation interne (« and opposite him were Mrs. Faubion (how delightful!) and another girl » (BV, 25)).

Le chapitre premier s'ouvre ainsi sur une alternance entre le récit, la progression de la conscience du protagoniste et les dialogues¹, et c'est le modèle polyphonique qui symbolise cette alternance. Il est intéressant de remarquer que la conscience bascule très rapidement d'un état psychique à l'autre. L'alternance vise à représenter cette fluctuation temporelle de la conscience : en fonction de ce qu'il perçoit du monde extérieur, le protagoniste est tantôt affecté par la nausée (« he suddenly felt queasy » (BV, 17)), tantôt par le regret (« now those people were all gone » (BV, 17)) ou par la peur (« the usual terror assailed him » (BV, 18)). C'est grâce à cette alternance entre différents types de discours que le roman explore la conscience, dont le trait psychologique fondamental est le complexe d'infériorité.

L'analogie musico-littéraire s'opère ainsi de façon très abstraite, en tant que symbole de la temporalité protéiforme de la conscience. La métaphore du contrepoint ou celle d'une structure symphonique réapparaissent fréquemment dans *Blue Voyage*. À la manière de la transtemporalité variationnelle, on a affaire ici à une temporalité à parcours multiples que le texte construit, en utilisant une technique qui se rapproche du formalisme musical. À la différence de *Napoleon Symphony* de Burgess, le lien musico-littéraire demeure très abstrait, privilégiant, conjointement à l'idée de la symphonie, les paramètres contrapuntiques. Ici la problématique n'est pas centrée sur l'agonistique entre Histoire et formalisme musical, mais sur la parenté intrinsèque de la temporalité de la conscience et celle des structures musicales ainsi que sur la confrontation entre temps subjectif et temps objectif. Si le texte utilise fréquemment la technique de l'alternance², la structure temporelle privilégiée devient celle du contrapuntique dans le symphonique. De la même façon, tout en gardant le lien avec la symphonie, les romans d'Aiken renvoient fréquemment à d'autres formes musicales.

¹ L'alternance chez Aiken est associée à un contrepoint discursif systématique et diffère en cela de l'alternance chez Burgess qui, comme dans *The End of the World News*, concerne différents blocs narratifs. Les éléments de l'alternance sont par conséquent plus soudés, ne nécessitant pas forcément de système de raccords ou de liaisons.

² La scène du jeu d'échecs, par exemple, permet une parfaite intégration de la *sous-conversation* dans les silences entre chaque geste de joueur.

5.1.2.2 Les musicalisations dans *Great Circle*

C'est dans la multiplicité de références musicales que se construit l'exploration de la conscience dans les romans d'Aiken. La forme symphonique côtoie ainsi un réseau à première vue hétéroclite de renvois, comme dans *Great Circle*, où les références à la musique sont nombreuses. Elles concernent aussi bien des références générales, abstraites et dissimulées (« the divine recapitulation » (GC, 195)) que des renvois à des œuvres précises. Parmi ces dernières figurent, par exemple, *La Flûte enchantée*, K.620 (1791), de Mozart, *Le Chevalier à la rose*, op.59 (1911), de Richard Strauss ou *L'Amour des trois oranges*, op.33 (1919), de Prokofiev. Malgré leur multiplicité, ces références partagent certains traits communs, construisant ainsi un ensemble intertextuel spécifique. Les trois exemples cités ont d'abord en commun le comique ou le satirique. Si Mozart utilise pour la *Flûte enchantée* des éléments du *Singspiel* allemand¹, l'opéra de Strauss est un opéra-comique et celui de Prokofiev joue avec l'absurde ou le surréalisme, tout en reprenant des traits de la *Commedia dell'Arte*. Les trois opéras ont également en commun un rapport privilégié au conte, au féerique, au merveilleux. L'irréel est alors associé à la quête ou au parcours initiatique, lorsqu'il s'agit de conquérir ou de libérer une femme.

L'intrigue de *Great Circle* est précisément fondée sur une reconquête : apprenant que sa femme s'éprend d'un autre, le personnage entreprend un voyage afin de confronter les deux amants, puis, après un premier échec, une seconde tentative de rencontre a lieu. Elle échoue aussi, et le protagoniste décide de partir à nouveau. Mais une métamorphose a lieu (« one loses oneself in order to create oneself » (GC, 295)), menant à une nouvelle image de la conscience, caractérisée par une série d'oxymores (« marvelous and terrible », « wonderful nightmare » (GC, 295)). La quête de la femme semble s'être transformée en une épiphanie finale qui traduit la volonté de trouver une nouvelle vie : vivre dans la conscience du néant et sans femme. Le roman prend ainsi le contre-pied de la quête amoureuse, tantôt parce qu'il met en place une série d'échecs, tantôt parce que la bien-aimée s'avère être, du point de vue psychanalytique, une toute autre personne (la propre mère du personnage).

¹ Type d'opéra à sujet souvent comique, alternant la musique et les dialogues, comparable à l'opéra comique français.

La satire préside à la quête du roman qui se détourne, dès le titre, de la téléologie. Le cercle ne fait que revenir au point de départ et le seul changement réside dans la prise de conscience d'un *merveilleux* non-sens. Le scepticisme et la satire sont présents, eux aussi, dès le paratexte : l'exergue est une citation tirée de *The Scourage of Villainie* de John Marston, ridiculisant le pathos amoureux¹. Il est intéressant d'évoquer à ce titre l'*incipit*² de l'œuvre satirique de Marston qui répudie ironiquement toute inspiration amoureuse, telle que celle de Laure pour un Pétrarque. C'est ainsi que les opéras cités dans le roman se placent en contre-pied de la quête amoureuse, qui est traitée dans un contexte comique ou absurde. Le lien musico-littéraire transparaît ainsi dans la thématique, mais aussi dans la temporalité du parcours initiatique et celle de la conquête déjouée.

De surcroît, ce que ces références apportent au roman, c'est un degré de théâtralité. Les trois opéras mentionnés font de l'intrigue un spectacle et le protagoniste fait ironiquement allusion à son rôle théâtral³ : « As I remarked to begin with, it's a melodrama ; and in a melodrama, you've got to behave like actors in a melodrama, haven't you ? » (GC, 191). À un autre moment, une autre remarque nous confirme que le protagoniste a pleinement conscience d'être en train de jouer un rôle dans un spectacle : « [...] all these God-damned poetic hypocrisies. I suppose we ought to be tragic about it, and behave like people in a novel, or an Ibsen play » (GC, 194). Cette conscience se rapporte ironiquement au titre du roman, et la grandeur du cycle reçoit continûment une valeur ironique : il n'y a pas de grande tragédie, mais une scène de vie domestique ; il n'y a pas non plus de dénouement, mais un ironique recommencement. Et la théâtralité vient souligner régulièrement l'ironie de la fin du roman.

Satirique est également la scène finale du concert où la musique apparaît comme phénomène social fondé lui-même sur la théâtralité. Les femmes du public sont ridiculisées, se livrant à une activité sociale futile :

¹ « pathetic passion », Aiken, *Great Circle, op.cit.*, p.168.

² « I strive to scourge polluting beastliness; | I invoke no Delian deity, | No sacred offspring of Mnemosyne; | I pray in aid of no Castalian Muse, | No nymph, no female angel, to infuse | A sprightly wit to raise my flagging wings, | And teach me tune these harsh discordant strings. | I crave no sirens of our halcyon times, | To grace the accents of my rough-hew'd rhymes; | But grim Reproof, stern Hate of Villainy, | Inspire and guide a Satire's poesy. » John Marston, *The Scourage of Villainy*, in *Works*, Edinburgh : Ballantyne Press, 1887, p.307.

³ Le mélodrame fait écho au spectacle musical, populaire à la fin du XVIII^e siècle, où un ou deux acteurs récitaient les textes sur un commentaire musical. Mais c'est aussi la connotation du caractère exacerbé du mot « mélodramatique » qui est en jeu.

[...] while the audience of dodos and baldheads and wonderfully bedizened frumps settled, and preened, and cooed at one another, or studied programs through telescopes. [...] the audience on the floor, where here and there little groups of women stood talking. Who was it who had made a standing bet with some one that if he could find more than three men in any row of seats- and look at them tonight. Solid phalanxes of females. Aged females. As you progressed forward, toward the stage, solid rows of white hair, with now and then one solitary gleaming baldheaded octogenarian of a professor. Music to hear why hear'st thou music sadly? Echo answers why. What did these creatures care about music, what did it mean to them? (GC, 290)

La citation shakespearienne, dans cet extrait, renforce le rôle satirique que la musique joue aussi dans la représentation du public.

C'est au vu de cette théâtralité que le geste musical rythme et structure le texte. Durant la conversation entre Andrew et Bertha, par exemple, le protagoniste joue quelques notes d'une gavotte de Bach : « He played two bars of a Bach gavotte, then stopped » (GC, 195). La référence musicale est imprécise, mais ce qui ressort de cette mention à première vue anodine, c'est que le geste du personnage épouse la théâtralité de la scène. Il fait alors écho à l'utilisation du geste musical dans *Conversation* où les quelques notes de piano sont jouées à intervalles réguliers, sans jamais aboutir à une audition intégrale. Ce geste est l'amorce d'un moment d'écoute *a priori* dépourvu de musicalité, ne mettant pas en place les conditions de la réception d'une œuvre entière. L'écoute ici est plutôt, symboliquement, l'écoute d'une dynamique temporelle prédiquée sur la rupture. En effet, peu après, le protagoniste raisonne en termes de rythme :

The problem of rhythm: the inevitable succession of approaches and retreats: love indifference, hate – then over again, love, indifference hate. Disgust, then renewed curiosity. Exploration, then renewed retreat. Soiled clothes, the sunlight, a concert, a few drinks, an evening of witty conversation, psychological discussion – and all of a sudden the divine recapitulation. (GC, 195)

La répétition est au centre des préoccupations du personnage. Elle est également à la base de la danse à deux temps qu'est la gavotte¹. La répétitivité et la théâtralité s'inscrivent ainsi implicitement dans cette scène de conversation. Elles resurgiront au troisième chapitre, revues par le filtre de la théorie freudienne.

La répétition est également contenue dans l'utilisation du motif récurrent. Il s'agit d'une autre fonction du musical dans *Great Circle*, comparable à la mélodie de Bach qui revient dans *A Heart for the Gods of Mexico*. Ici, c'est un vers de Gustavo Adolpho Bécquer qui remonte plusieurs fois à la conscience du

¹ Dans une gavotte de Giovanni Martini (*La Gavotte des moutons en fa majeur*), par exemple, sur les vingt-deux cellules, le thème est entendu treize fois avec de légères variations.

personnage : « Tu pupila es azul; y cuando lloras » (GC, 199). Ce vers, tiré du vingt-neuvième poème des *Rimas* de Bécquer, vers lui-même intertextuel¹, est doublement musical. D'une part, le poème a été mis en musique par Joaquín Turina dans ses *Tres Poemas*, op.81 (n°2). Le poème de Byron a également connu un lien privilégié avec la musique, dans la mesure où le cycle *Hebrew Melodies* est paru avec des partitions de John Braham et de Isaac Nathan. Il s'agit ainsi de la poésie intrinsèquement liée au chant, la musicalité étant inscrite dans le projet même de l'œuvre. Telle est aussi le cas pour les *Rimas* de Bécquer : l'introduction au cycle poétique, « Introducción sinfónica », indique qu'il y a volonté d'écrire en passant par le filtre de la musique. Le *leitmotiv* de *Great Circle* semble ainsi chargé de signification en ce qui concerne le lien musico-littéraire. Son caractère intertextuel et intersémiotique² renforce le rôle de la reprise motivique.

Une autre fonction qu'assume la musique dans ce texte est celle de la construction de la métaphore. En ce sens, le musical joue le rôle de *véhicule* d'une image, le *ténor* pouvant varier de simple entité à opérateur de la structure globale du texte. Dans le premier cas de figure, la musique joue le rôle de comparant dans une relation métaphorique simple : « Long sounds, long lines of sound, long lights on backs of sounds, rode like the *Valkyrie*, whooping through the tunnel » (GC, 199). Hormis sa puissance évocatrice, le comparant musical renforce le lien musico-littéraire. Et la métaphoricité ponctuelle rappelle la relation analogique globale. C'est ce second cas de figure, celui où la métaphore unique semble appeler une conception globale de l'œuvre en fonction de la musique. La métaphore filée qui suit, permet que l'on généralise sa portée au roman entier :

¹ Le poème a paru sous le titre de « Imitación de Byron » (Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, in *Rimas y Leyendas*, Barcelona : Editorial Bruguera, 1971, XIII, p.71). Il reprend un vers de *Hebrew Melodies* de Byron : « I saw thee weep : the big bright tear | Came o'er that eye of blue; | And then methought it did appear | A violet dropping of dew » (Lord Byron, « I Saw Thee Weep », in *Hebrew Melodies. The Complete Works of Lord Byron*, Paris : A. and W. Galignani, 1842, p.256).

² Des cas semblables de référence à la fois à la musique et à la création musico-littéraire apparaissent dans d'autres œuvres qui privilégient ou revendiquent ce lien. Dans son épître au lecteur (*Napoleon Symphony*), Burgess renvoie à la musicalisation chez Joyce. Il s'agit bien évidemment du chapitre « Sirens » d'*Ulysses*. À son tour, Josipovici, dans *Goldberg : Variations*, cite un poème d'Hölderlin qui avait auparavant servi de thème aux variations de Joseph Weinheber. Une telle spécularité intertextuelle semble inscrire le projet interartistique dans la lignée des œuvres intersémiotiques par une référence plus ou moins dissimulée. De surcroît, s'établit un réseau critique entre les différentes œuvres.

Perhaps they were only playing duets. Side by side on the long mahogany bench, leaning together, leaning apart, Tom the bass and Bertha the treble, the Haydn Surprise, the Drum-roll Symphony, his foot on the pedal, her hand on the page. Shall we take that again? We'll start at G in the second bar. Haydn duet, hide and do it. The clock was ticking, the curtains were drawn [...], and Andy – what was Andy? A ghost behind the music, a shadow beside the heart, an echo in the corridor. (GC, 172)

Les personnages conçus comme des entités abstraites d'une symphonie nous rappellent qu'Aiken a le projet d'écrire des symphonies romanesques. Il s'agit de la *Symphonie n°94 en sol majeur*, Hob.I:94, intitulée « La Surprise », et de la *Symphonie n°103 en mi bémol majeur*, Hob.I:103, dite « Roulement de timbale », de Joseph Haydn. Le jeu de mots sur Haydn semble accentuer une structuration sous-jacente, en tant qu'elle apparaît comme une forme à donner au texte. La théâtralité est encore une fois suggérée (« the curtains were drawn ») et la référence à la forme musicale se lie avec l'exploration du temps. La division formelle romanesque peut être envisagée en fonction de celle de la symphonie. La symphonie « Roulement de timbale » obéit à la structure suivante : *adagio et allegro con spirito – andante – menuetto et trio – allegro con spirito*; la « Surprise » : *adagio et vivace assai – andante – menuetto et trio (allegro molto) – allegro molto*. Les deux symphonies commencent par une brève introduction à $\frac{3}{4}$ pour passer à une mesure en $\frac{6}{8}$.

Or, au-delà des symphonies de Haydn, l'analogie structurale entre la musique et le texte peut être établie à un niveau plus élevé d'abstraction. Nous avons vu que les mentions de la musique sont liées, à plusieurs reprises, à une réflexion sur le temps. La musique, c'est ce qui suggère un rythme, un déroulement contraint dans le temps, des schémas temporels spécifiques tels que la simultanéité polyphonique. Un long passage, en effet, porte sur l'idée du temps onirique :

To move upward like this, surrounded by one's own speech, and continuously more closely surrounded by one's own body, the hand heavy on the heart, the heart beating insistently in the ear, that which a moment ago was the chime of a dream become the rhythm of the pulse. (GC, 282)

Le rythme a partie liée avec la pulsation cardiaque. Le temps du rêve contraste avec l'état d'éveil et avec le temps objectif (« He heard the study clock ticking » (GC, 283)). L'expérience de la temporalité onirique permet de percevoir une étendue temporelle où les moments s'entrelacent (« this kaleidoscope of times,

“here,” “now,” “time,” “I” » (GC, 283)). Et l’opposition entre le réel et le rêve se réalise par l’intermédiaire du sonore :

To come upward from the dark world, through the mild shafts of light, as a swimmer in long and curved periphery from a dive; from the whirled and atomic or the swift and sparkling through the slower and more sleekly globed; effortless, but with a drag at the heels of consciousness – to float upward, not perpendicularly, but at an angle, arms at sides, turning slightly on one’s axis, like a Blake angel, through the long pale transverse of light – with the sounds, too, the bell-sounds, the widening rings of impalpable but deep meaning, as if someone far off with spheral mouth said, Time – and the goldfish released its bubble, and closed, and then again opened to say, Time – to come upward thus slowly revolving, thus slowly twisting, the eye scarcely opened and almost indifferent to light, but opening more widely as the light with obscure and delicate changes teased at the eyelid, teased at the sleepy curiosity – and the textures too, the warm or soft, the wrinkled or knotted, those that caressed whitely and obliquely, and those also that withdrew, or focussed slowly in a single sharp point and pressed – to float upward like this, from plane to plane, sound to sound, meaning to meaning – the attitudes changing one into another as the hands shifted, the feet shifted, the breathing altered or the hearing cleared – from turbulent to troubled, from troubled to serene – but with the bell-sound nearer and nearer, as if the head were emerging into a glistening ring, and as if over the edges of this ring came the words like bubbles, at first meaningless, and then with half-meanings, and at last – not with meanings precisely but with gleams, as of fins that turned away in a flash and vanished. (GC, 282)

Organisé autour d’une double répétition du mouvement vers le haut (deux fois « to come upward » ; « to float upward »), ce passage manifeste la sortie du rêve par le biais de l’image du mouvement de rapprochement progressif de la surface de l’eau. À mesure que le plongeur se rapproche de la surface, le son s’amplifie, passant à la sonorité des cloches, comme si le temps même tirait le rêveur de son sommeil. Le champ lexical de la circularité (*rings, periphery, whirled, axis, spheral, revolving, twisting*) suggère la répétition et le cycle. Le passage onirique qui précède celui-ci paraît imiter le son des horloges par la répétition sur un pied iambique : « [...] *and this and this and this and this and this WINGbeat and WINGbeat where whirled and well where whirled and well where whirled and well-* » (GC, 282).

L’exploration du temps semble s’effectuer par l’entremise du sonore et du musical. La répétitivité et la rythmicité, en tant que vecteurs de l’exploration du temps et de la conscience, n’en sont qu’un exemple. L’hybridité temporelle du passage onirique au début du quatrième chapitre en est un autre. Mais, dès le début du roman, au niveau de la voix, c’est la construction polyphonique qui est privilégiée, en tant qu’elle permet une oscillation entre le récit et le discours intérieur du protagoniste. La temporalité musicale sous-tend cette technique, qui rappelle celle du contrepoint revendiquée par Aiken.

D'abord, c'est le va-et-vient entre le monologue intérieur et le récit qui traduit une pluralité. Le discours indirect libre est tourné vers la source énonciative elle-même et la perception du temps rejette la précipitation et la téléologie :

Why be in such a hurry, old fool? What good is hurry going to do you? Wrap yourself in a thick gauze of delay and confusion, like the spider; hang there, like the spider, aware of time only as the rock is aware of time; let your days be as leisurely and profound as months, serene as the blue spaces of sky between clouds; your flies will come to you in due season. Must you always be running desperately from minute to minute? [...] What you really desire is the simple finality of action, or of decision; you have yet to learn the most elementary facts about life. [...] Permit yourself to be sifted by time, slowly, – be passive – wait. Learn to rot gently, like the earth: it is only a natural rot that is creative. (GC, 169)

La première scène met en place un protagoniste se débattant avec la nécessité et l'urgence. Le temps obéit à un mouvement chaotique, comme affolé :

Hurry – hurry – hurry – everything was hurrying. The train was hurrying. The world was hurrying. The landscape was hurrying. The wheels rushed blindly over the rails, over the joints, over the switches: re-te-tat-te-tattle-te-tat-te-tump-te-tattle-te-tee. The locomotive driver, or the fireman (it was probably the fireman), was obsessed with the panic of speed, and blew prolongedly and repeatedly on the whistle. Scarcely a minute was left unpunctuated by the moan of the whistle. Horses in twilight-brown pastures threw up their tails and galloped away for a moment, turning alarmed heads. Birds darted in clouds, zigzag, off wires, swooped, circled, glided to rest again. The whole world, it seemed, was to be made conscious of the important hurry of the train. [...] Nothing could stop it. Nothing? . . . And here was himself also, Andrew Cather, hurrying from point to point on the earth's surface, describing his swift little arc: and all these things were a part of him a symbol for him. He was the eternal rush, of which the external speed was merely an index, a portent, of the internal panic. (GC, 171)

La précipitation physique n'est que le symbole d'une perception exacerbée du temps, prédiquée sur l'agonistique entre temps objectif et temps subjectif (« Here you go, outstripping with speed of mind the speed of this train » (GC, 171)).

Sur le plan structurel, c'est la construction de la polyphonie qui semble être à l'œuvre ici. Si le roman privilégie la rumination intérieure du protagoniste, il laisse tout de même place à d'autres discours. On a d'abord affaire au discours transposé du journal que le personnage lit, discours en partie narrativisé, en tout cas modifié :

The Premier of France was ill. The boxing commission of New York had disqualified Zylenski. Prices were lower on the big board, owing to the usual week-end profit-taking. The President had received a committee of boy scouts: photograph of a weary handshake. Miss Dolores Vargsa, new star of the talkies, was said by her friends to be engaged to a prominent Chicago banker: photograph of Dolores waving a handkerchief from the rear platform of a train. (GC, 170)

Si la narration prend en charge le résumé des gros titres du journal, elle rend également compte de la lecture que fait le protagoniste. Le discours est

narrativisé (le narrateur rend compte des photographies dans le journal ; la concordance des temps est préservée), mais la focalisation interne sous-entendue (le regard sur le photographie) ainsi que la lecture individuelle impliquée par l'axiologie (« The poor man might have been in a hurry » (GC, 170)) signalent que le discours ne cesse d'être dialogique.

Un second discours extérieur vient se greffer sur le soliloque intérieur. C'est une lettre que le personnage avait reçue. Intégrée dans le discours indirect libre, les paroles de la lettre s'intercalent dans le soliloque intérieur :

My dear Andy : it's none of my business, perhaps and probably you'll be the last to thank me; that's always what happens, but I wouldn't be doing my duty to you as a friend if I didn't write to tell you – Oh, Christ. Why read it again? Why remember it? (GC, 171)

Cette fois-ci, l'intervention de la narration est moindre dans la mesure où le discours de la lettre apparaît au style direct libre. Également au discours direct libre, apparaissent les bribes de conversations présentes dans le soliloque intérieur du personnage : « (– come on, Andy, let's have another round – the night is young – let's get well oiled and go and see Dynamite Gus – come on, Bertha ; come on Andy – I'll pay for the taxi) » (GC, 172).

Le personnage se sent assailli par de nombreuses voix : « Wah-wah-wah-wah – the voices all rose at once against the clamour of train through a deep cutting » (GC, 173) ; « the chorus of changing voices and faces » (GC, 174). Le temps psychique s'accélère à l'image de la vitesse du train. Les personnages que la conscience fait défiler changent, et un seul et même personnage devient à chaque fois différent : « Who was Bertha? Bertha, to begin with, then Bertha plus one, Bertha plus two, Bertha plus three: never the same again. [...] And now after ten years, it was Bertha plus four, Bertha with Tom, Bertha with music » (GC, 174). Les voix dans le train se mélangent à des voix qui apparaissent dans la conscience du protagoniste et le train devient petit à petit musique laissant libre cours au temps.

The houses closed in on them, their path was being narrowed, one deserted station succeeded another. He sat down, put his feet on his suitcase, closed his eyes, and listened to the delicate sound of the rain on the roof and windows, which could be heard as a secret accompaniment to the train's violent storming of suburb after suburb. (GC, 174)

Si les voix du souvenir sont le signe du retour au passé, la projection dans l'avenir fait également émerger un type de dialogisme. Les bribes d'une conversation hypothétique s'entremêlent dans le soliloque du personnage :

But why are you home so soon? Why, indeed. But suppose on the other hand! And the phrases. Hello, darling – are you there darling? Or perhaps it had better be in the plural. Idiot. What you need is a few drinks at the club. (GC, 174)

Le soliloque intérieur finit par entrelacer le passé et l'avenir, le souvenir et l'hypothétique, le réel et l'imaginaire. Un contrepoint s'établit entre le récit de la déambulation du protagoniste, ses réminiscences qui freinent la progression de la narration et ses projections dans l'avenir. La progression orientée est exclue de la représentation de l'activité de la conscience. La téléologie et la linéarité sont minées par la multiplicité, mais aussi par l'impossibilité d'un accroissement logique orienté vers une finalité : le personnage se rend compte d'un apogée bathétique de sa vie (« And after all this time, after a hundred years, at half past nine, or half past God, this final climax. This banal climax » (GC, 185)). Le protagoniste se surprend également à tisser un réseau pluriel de pensées qui n'aboutissent à aucune suite logique (« there is no connection, no logic » (GC, 186)).

Ainsi, la théâtralité est impliquée par les références musicales et revêt une dimension métadiscursive, dans la mesure où le personnage semble avoir conscience de faire partie d'une pièce, d'un écrit, d'une œuvre, de manière semblable à celle de l'autoréflexivité dans *The Eve of St Venus* de Burgess. La dimension métatextuelle apparaît, de façon plus implicite encore, dans certains renvois au musical qui relèvent du lien musico-littéraire même. Parmi les fonctions de la musique dans *Great Circle*, on peut aussi distinguer la fonction symbolique. La musique sert d'image au texte lui-même. En outre, le sonore s'inscrit dans l'exploration temporelle de la conscience. Le rythme ou la répétition y sont des aspects musicaux privilégiés. La quête se transforme en un véritable appareil psychanalytique qui tient, lui aussi, de la musique.

Si la psychanalyse occupe une place centrale dans tous les romans d'Aiken, elle est littéralement mise en scène dans *Great Circle*. Dans les autres romans, c'est habituellement le monologue intérieur qui fait office d'auto-analyse. Ici, cet aspect est également présent tout au long du roman, mais le troisième

chapitre met littéralement en place un dialogue entre le protagoniste et un autre personnage, qui entreprend l'analyse de ce premier.

Dans *Great Circle*, le monologue intérieur qui alterne avec le récit au premier chapitre se mue en un discours intérieur unique au second chapitre. La nature du texte change, et on a affaire à une alternance de séquences qui tiennent du souvenir. Ce chapitre prépare le suivant dans la mesure où il met en scène l'exploration intérieure. Mais, il diffère du troisième chapitre en ce qu'il est tourné vers le protagoniste seul, sans médiation d'un auditeur. Il en diffère aussi par sa nature analeptique : si le troisième chapitre revient sur un passé proche, le second réitère des souvenirs lointains. L'alternance des séquences retrace l'enfance du protagoniste jusqu'à la mort de sa mère. Le chapitre prépare ainsi le volet suivant où le complexe d'Œdipe sera explicitement abordé.

La réminiscence n'obéit aux lois ni de linéarité ni de causalité, car les bribes de souvenirs alternent de façon fragmentaire. Les scènes et les images se font écho et le texte dévoile une structure fondée sur la répétition motivique. Précédées de tirets, les réminiscences apparaissent comme les entrées d'une liste ou d'une série. Chaque début de scène ou d'image constitue alors le rappel d'une structuration singulière. Plusieurs types d'entrées peuvent être distingués à cet égard. On a d'abord affaire à la répétition. Les débuts de plusieurs parties commencent par le même mot :

—particularly the smell of the pine-wood walks, soaked in sea fog, but pine-smelling also in the strong sea sunlight, smooth to the touch [...]. (GC, 201)

—particularly the morning walk to the village, along the Point Road, past all the house and windmills, the wild cherry trees and crab apples, to get the morning mail. (GC, 202)

—particularly also the sense of timelessness, the telescoping of day with day, of place with place, evening with evening, and morning with morning. (GC, 206)

Cette façon de commencer les séquences est un premier élément du dialogisme. Hormis l'anaphore comme répétition, on trouve aussi la suggestion de l'anaphore grammaticale, comme si le discours intérieur s'adressait à un interlocuteur ou comme si le texte n'était qu'une réponse ou la continuité d'un autre discours¹. Le texte met en place un dialogue solipsiste. La caractéristique principale du discours indirect libre dans *Great Circle* opère justement à mi-chemin entre le vrai dialogue et le monologue intérieur. En effet, le protagoniste pose des questions qui ne

¹ La minuscule après le tiret suggère également un discours qui se poursuit – toujours *in medias res* – plutôt qu'il ne débute.

trouvent pas toujours de réponse, non pas parce qu'il s'agirait de questions rhétoriques, mais parce qu'elles n'appellent pas de réponse, le discours ne s'adressant à personne. Ainsi, la question dans le discours indirect est dépourvue de point d'interrogation :

What had she done with the box of candy. Had she shown it to anyone. Was it she, or some one else, who had first found it there on the porch did she throw it away. Had she laughed. Was she angry. She stood next to me as we saluted the flag, which Frank was hauling down for the night, the folds winding themselves about his shoulders, but she was careful not to touche me. Did I dare to look at her. No. (GC, 205)

Une telle interrogation solipsiste, ainsi que la répétition au début des séquences, établissent un dialogue intérieur.

Outre la reprise verbale, les entrées qui balisent le texte¹ sont fondées sur des parallélismes. Plusieurs d'entre elles, par exemple, procèdent à des indications de temps ou de lieu :

—and beyond the golf links, where I always left the bicycle path, paved with broken clamshells, to walk along the edge of the course [...]. (GC, 203)
—at the Company Camp, on the edge of the other oak woods, in the late afternoon, with the long yellow sunset light coming over the stunted trees [...]. (GC, 205)
—in the evening, after helping the cat, Juniper, to catch grasshoppers among the hummocks of wild grass, swishing his tail against my leg, and purring [...]. (GC, 206)
—the night when Uncle Tom and Aunt Norah had gone to the Yacht Club to see the fireworks. (GC, 210)

Ainsi, les parallélismes indiquent que, malgré le déroulement fragmentaire du discours, le texte obéit à une structuration, qu'elle soit mimétique des processus de la conscience ou d'autres formes.

En effet, si l'on considère l'analogie avec l'œuvre d'Haydn, on peut remarquer que le second mouvement des symphonies n°94 et n°103 est sous forme de variations. Le roman fait aussi usage du retour du même, non seulement par les nombreux parallélismes, mais également par la mise en scène d'échos entre diverses séquences. L'élément thématique qui ressort dans le chapitre est le temps lui-même. Divers moments sont juxtaposés et le texte explore la temporalité grâce à cette structure du ressouvenir :

—the timelessness, the spacelessness, but also the wonderful and ever-renewed sense of the nearness, and brightness and largeness, the vividness of small things, the extraordinary intenseness of grass-blades and cloverleaves and acorns [...]. (GC, 227)

La dynamique de la reprise fait ainsi écho à l'œuvre d'Haydn. Le temps de la conscience est exploré par le biais de la réitération, temporalité qui semble

¹ Grâce aux alinéas et aux tirets.

posséder une structure, mais n'obéit pas au déroulement du temps objectif. Ce temps n'est ni linéaire, ni unique, ni téléologique. Ce sont la répétition, la discontinuité et la rupture qui le caractérisent. L'exemple suivant montre précisément que l'activité de la conscience fonctionne comme une temporalité multidirectionnelle :

He lost himself in the succession of half-thoughts, a genial dissipation of ideas, of which he troubled only to feel the weights and vague directions; feeling that he could, had he wished, have followed each divergent and vanishing fin gleam or tail gleam to its psychological or physiological or metaphysical covert. (GC, 286)

Ce deuxième chapitre explore l'activité de la conscience par la répétition en tant que réminiscence. Il signe ainsi un contraste avec le chapitre suivant qui aborde la répétition dans le cadre d'une écoute psychanalytique.

Lors de la longue conversation du troisième chapitre, le protagoniste apparaît en proie à une maladie psychiatrique (« you're insane, now. Manic » (GC, 240)). Bien qu'il ne s'agisse que d'un dialogue entre amis, le rôle de la psychanalyse est clairement énoncé. La tentative d'analyse, l'intérêt porté à la signification des rêves, la mention de Freud et de ses techniques (« the Freudian technique of the colourless and dispassionate auditor » (GC, 269)) font que la conversation ressemble à une séance de psychanalyse. Le dialogue comporte des éléments de la théorie freudienne tel que le *lapsus linguae* (« Christ. I mean Judas » (GC, 240)) ou des mentions plus explicites :

I've always been your best case, Bill, your richest specimen. What on earth would you have done without me. I'm one of those talented fellows who combine all the madnesses in one – paranoian dementia praecox, manic depressive, hysteria – name another. (GC, 241)

Or, certains aspects de la pensée de Freud abordés dans le roman ont partie liée avec la musique. Il s'agit des éléments de la construction de la temporalité dans l'inconscient. Si pour Freud l'inconscient est, pour ainsi dire, baigné d'intemporalité, le concept de la compulsion de la répétition ou celui de l'association d'Éros et de Thanatos relèvent de processus temporels que le roman ne cesse de rappeler. Ce sont également des processus qui appartiennent en propre à la musique, art qui, pour certains, implique une temporalité

intrinsèquement liée à l'inconscient. Michel Imberty examine, en effet, le lien entre la temporalité musicale et les processus de l'inconscient¹.

D'un côté, le souci de la répétition qui transparaît dans tout le roman, aussi bien dans les symboles musicaux (la gavotte de Bach) que dans le monologue intérieur (les séquences des souvenirs du second chapitre), émerge ici littéralement comme la compulsion freudienne. La juxtaposition du chapitre des souvenirs d'enfance à celui de la mise en scène d'une séance de psychanalyse permet de constater que le protagoniste répète des schémas de son enfance. La répétition, souvent abordée par le filtre de la récapitulation musicale, apparaît ne serait-ce que dans la relation du personnage à sa femme. Il reproduirait, en effet, la relation à sa mère et la répétition deviendrait un instinct de mort en tant qu'elle est retour à la source : « I'm always dreaming about the sea. We all know what that means, don't we? I'm going to be born again one of these days. Oh, yes, we rise again. Back to the womb, and forth once more we swim » (GC, 245).

Ainsi, la reprise est fondée sur le rapport à la mère. La relation amoureuse devient incestueuse et le personnage qui joue le rôle du psychanalyste n'hésite pas à rappeler au protagoniste que ses relations amoureuses ne sont qu'une reproduction de l'amour porté à sa mère et une volonté d'amour incestueux (« In every one of your love affairs, you've tried to make your sweetheart your mother » (GC, 251)).

De ce point de vue, le cliché d'Éros toujours accompagné de Thanatos joue un rôle essentiel. La musique sert par deux fois d'image à cette association. D'une part, c'est la danse macabre qui agrège la séduction à la mort. On peut penser aux nombreuses représentations picturales qui fascinaient Aiken, mais, ici, c'est l'aspect théâtral et musical qui est privilégié :

So this is love: we reach a new conception of love, Bill, and one that does us credit. [...] It's nothing on earth but a domestication of death. Out little domestic death. It's a ballet. See them go to bed together – listen to them murmuring adoration – hear them whisper and kiss – O God, all that silken sinuosity and hypocrisy and ecstasy – the beautiful painful dance – which twinkles starlike, moves so swift and fine – and all of it a thin masque to cover the raw red tomb-face of primordial hatred. Skull pouring at skull, death's-head kissing death's head, the caress a strangle, consummation a swordthrust. (GC, 268)

¹ Voir Michel Imberty, « La musique et l'inconscient », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Paris : Actes Sud, 2004, vol.2 « Les savoirs musicaux », p.390-418.

La théorie freudienne apparaît dans l'art, et *Great Circle* puise dans ce potentiel métaphorique. C'est d'autant plus flagrant dans une seconde allusion musicale qui renvoie à Wagner. Le protagoniste songe à l'air de *Tristan et Isolde* qui établit, déjà par son titre, l'association entre Éros et Thanatos (« Oh, yes, many's the time I've played the "Liebestod" there » (GC, 262)). *Liebestod*, amour-mort, survient avant la mort d'Isolde¹. La musique accompagne ainsi la psychanalyse, soit qu'elle relève de processus auxquels cette dernière s'intéresse, soit qu'elle symbolise l'activité de la conscience.

On voit ainsi que plusieurs parangons musicaux se lient à la forme symphonique qu'Aiken revendique pour ses romans. Qu'il s'agisse de la variation ou du contrepoint, la transtemporalité musico-littéraire conduit à la représentation d'une temporalité protéiforme qui symbolise le temps de la conscience.

5.1.3 La représentation du concert et l'imitation d'une temporalité contrapuntique

La musique occupe une place privilégiée à la fin de *Great Circle*. Après le voyage initial et l'échec de la rencontre avec sa femme et son amant, après un chapitre centré uniquement sur la réminiscence et un chapitre dédié au dialogue freudien, vient le rêve de la quatrième partie et la confrontation finale. C'est ce point culminant du roman qui est stratégiquement mis en scène par l'entremise de la musique. Le protagoniste va écouter un concert, où il compte rencontrer sa compagne. Mais cette entrevue se solde par un échec, et le roman se termine par une fin ouverte, prédiquée sur l'idée de la répétition éternelle : « For already, to all intents, he had revisited that scene, in this week of so much revisiting – he knew it, every coarse or delicate detail of it » (GC, 295). Le futur est donc déjà inscrit dans le passé : « The end that is still conscious of its beginnings. Birth that remembers death » (GC, 295). Le protagoniste part, en fredonnant une chanson. Une circularité est établie aussi bien par cette épiphanie due à la musique que par le symbole du voyage qui ouvre et clôt le roman.

La musique renforce cette circularité et, comme dans les autres romans d'Aiken, mine la linéarité, introduisant un degré de fragmentation dans la

¹ Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, WWV 90 (1865), acte 3, scène 3.

narration. Le concert auquel assiste le protagoniste est une représentation de l'ouverture de la *Flûte enchantée* de Mozart. Ainsi, la fin du roman suggère, là encore, un renouveau cyclique. Complexe, la scène du concert recourt à la musique, à la fois comme thématique, description de l'œuvre, *melophrasis*, point stratégique du roman et imitation formelle de la composition dont parle le texte.

L'approche thématique peut être analysée sous trois angles différents. En premier lieu, c'est l'aspect matériel de la musique qui est décrit : « Koussevitzky came quickly on to the stage, stepped with mathematical precision to his little dais, ascended took up his baton, and as the applause drew him, pivoted with choreographic neatness » (GC, 209). Assis au balcon, le personnage peut observer toute la scène ainsi qu'une partie de l'auditoire. L'opposition entre la focalisation interne (« watched the musicians filing on to the stage » (GC, 289)) et l'auricularisation interne (« and the squeakings and squawkings and runs and trills began » (GC, 290)) joue un rôle important dans cette scène. Les deux activités ne sont pas sur un pied d'égalité. L'écoute est plus libre et plus intime, d'où le lien direct avec la conscience. Le regard porte d'emblée sur la sphère sociale et doit être maîtrisé : « Dared he lean over the edge and look. Would he be seen looking » (GC, 290). Un premier niveau d'opposition s'établit ainsi entre la focalisation et l'auricularisation internes. Le thématique ne concerne encore que la préparation au concert.

Une fois la musique commencée, deux types de description se font jour. Le premier, lié à l'auricularisation interne, constitue un compte rendu d'écoute du personnage : « The Masonic chords drew themselves out, melancholy, profound, and the sad slow air followed them, the theme that later would be given to the delicious little hurdy-gurdy tune » (GC, 290). Les accords maçonniques font référence à l'une des célèbres exégèses de l'opéra de Mozart, que l'on propose habituellement. Ce début de l'ouverture recèle une écriture secrète s'adressant aux membres d'un cercle clos. Suit un thème *adagio*, après quoi c'est la partie rapide et fuguée qui prend le relais. La simple perception de la musique contient en germe une dimension analytique. Le second type de description paraît plus objectif. C'est le commentaire de l'œuvre fourni par le programme que lit le personnage : « *Overture to "The Magic Flute." ... Wolfgang Amadeus Mozart.*

Born at Salzburg, January 27, 1756; died at Vienna, December 5, 1791. Thirty-six years old » (GC, 290).

Par conséquent, tandis que la perception de la musique passe par le discours indirect libre («Why was the overture considered gay, happy – for an undercurrent of sadness ran all through it » (GC, 290)), le commentaire apparaît comme citation. Ainsi s'établit une oscillation entre le commentaire du programme et le commentaire que fait le personnage en son for intérieur. Si le premier tient de la lecture, impliquant une focalisation qui circule entre la scène, le public et le programme, le second fait appel à l'auricularisation. Or, dès le début, ce qui émerge sous forme de citation passe également au crible de la conscience du protagoniste. D'une part, ce sont les points de suspension qui suggèrent que le programme n'est pas intégralement lu. D'autre part, est intégré dans les bribes du programme un commentaire axiologique qui appartient à la pensée du personnage : « “a wandering theatre director ... poet ... improvident, shrewd, a bore...” » (GC, 290). Les deux types de description tendent également à s'entremêler. La frontière typographique – la citation du programme étant signalée par les italiques – n'est ni intégrale, ni étanche. Bien que les deux approches thématiques impliquent deux types de *point de vue* distincts (écoute/lecture), elles passent par le prisme du monologue intérieur.

Deuxièmement, le concert joue un rôle-clef dans le déroulement du roman. C'est une deuxième et dernière confrontation du protagoniste avec sa femme. La musique ne semble être, à ce niveau, qu'un prétexte ou un arrière-fond de l'intrigue. L'apparition de Bertha coïncide d'ailleurs avec le début du concert :

He looked, and she was not there. Nor Tom. The two seats, in the last row, were empty. [...] Koussevitzky came quickly on to the stage [...]. At precisely that moment, Bertha entered from the door at the far side [...]. And as she dropped into her seat, he leaned over the edge of the parapet and felt that he drew forcibly upwards the surprised gaze that she lifted on him. She started visibly, controlled an impulse to rise again, and while still she looked at him he lifted his program, pointed to it, raised one finger in the air, and then with the waved program indicated the door. She nodded, and the overture began. (GC, 290)

L'ouverture de Mozart joue alors le rôle de la fin inscrite dans le geste du protagoniste, qui désigne la sortie. La dernière entrevue se passe après l'ouverture alors que la musique a repris. Les deux protagonistes sont sur le point de se quitter. Une nouvelle vie commence. Une nouvelle musique se fait entendre au loin :

They turned, and started slowly back. From Sanders Theatre came the sudden sound of renewed music, the beginning of the second number, a fanfare of bright trumpets and a thumping of drums. Muted by distance and the valves of doors. (GC, 293)

Le recommencement signe l'ironie d'une fin :

So it was all coming out like this – all queerly ending like this – with a humble little anticlimax like this. And what would happen now! Impossible to say. It must be thought of, felt of. And with Tom still there, but now a little farther off – (GC, 295)

La musique accompagne ainsi le renouveau dans une finalité. Elle traduit à la fois le paradoxe du début contenu dans une fin, renvoyant ironiquement à l'anticlimax du roman.

Troisièmement, la structure même de la scène du concert souligne l'anéantissement du fil linéaire et téléologique du texte, dans la mesure où il s'agit d'imiter l'ouverture fuguée de la *Flûte enchantée* qui confère au texte une dimension contrapuntique. L'œuvre de Mozart, exécutée pour la première fois le 30 septembre 1791, aurait été commandée par le directeur du théâtre « An der Wien », Emanuel Schikaneder, qui aurait demandé à Mozart un opéra féerique pour sauver son théâtre de la faillite. Mozart et Schikaneder étant tous deux des francs-maçons, l'œuvre est connue, aussi, pour son aspect maçonnique, que le roman mentionne. C'est l'*adagio*, commençant l'ouverture, qui contiendrait un rythme maçonnique. En effet, l'ouverture est divisible en deux volets : l'*adagio* et l'*allegro*. Le rythme de l'*incipit* est repris au milieu de l'ouverture, puis cède la place à la reprise de l'*allegro* à la dominante. Ainsi, la structure globale obéit à la forme *ABA'B'*. L'*allegro* est écrit de manière fuguée. Dans la première partie, les voix s'entrelacent par imitation, laquelle obéit aux règles de la fugue : quatre entrées du sujet, la réponse à la quinte, le contre-sujet. La reprise de l'*allegro* est plus libre.

Imitant le *fugato* dans l'*allegro*, le texte met en place trois éléments qui s'entrecroisent au sein de la conscience percevante du protagoniste. Trois pages font ainsi défiler une rapide alternance de trois éléments différents. Avant le début de l'ouverture, les trois entités sont annoncées à la manière de l'exposition fuguée :

The brown program in his hand, he climbed the steps to the balcony. [...] And the squeakings and squawkings and runs and trills began, the grunts of the cellos, the tappings and listenings of the kettle drummer, all the delicious miscellany of tuning – while the audience of dodos and baldheads and wonderfully-bedizened frumps settled, and preened, and cooed at one another, or studied programs through telescopes. But was

Bertha here. Was Tom here. Dared he lean over the edge and look. Would he be seen looking. [...] "*Overture to 'The Magic Flute'*" [...] (GC, 290)

Les trois éléments du contrepoint qui suit sont exposés : d'abord l'espace des instruments qui annonce la musique, puis Bertha, et enfin le programme. Dès lors que la musique commence, suit une alternance systématique entre les trois entités exposées :

She was very white, she had on the blue velvet opera cloak, and under it the black satin. The white coral necklace. She sat stiffly, as if unseeing, but also as if aware embarrassedly that she was being looked at.

"He asked Mozart to write the music for it. Mozart, pleased, with the scenario, accepted the offer and said –"

Why was the overture considered gay, happy – for an undercurrent of sadness ran all through it. Papageno. Papagenesis. The birdcatcher. She was turning her face a little away from him, with a sort of frozen precision, self-conscious and a little evasive, but firm.

"Mozart said – 'I have never written magic music...' ... Goethe once wrote of the text ... Hegel praised the libretto highly ... symbolical meanings." (GC, 290)

Le texte vacille ainsi entre la focalisation interne centrée sur Bertha, la focalisation interne liée à la lecture du programme du concert, et le commentaire d'écoute du protagoniste, rendu par le discours indirect libre. Les trois entités sont contenues dans le monologue de la conscience percevante. La scène du concert elle-même peut être conçue comme une structure tripartite, parties que l'on peut appeler de manière musicale exposition, développement et récapitulation/*coda*. Selon l'alternance des trois entités du *focus*, le programme (A), l'écoute (B) et Bertha (C), on s'aperçoit alors que chaque sous-partie possède une borne d'ouverture et de clôture (en gras dans le tableau) :

EXPOSITION	A B C B A
DÉVELOPPEMENT	B C B A C A B C A B A C A B A C A B C A B
RÉCAPITULATION/CODA	C A B C

Figure 14 – Schéma formel du passage fugué dans *Great Circle* de Conrad AIKEN.

Ainsi, l'ordre des entrées successives des entités se trouve reflété dans la succession des parties. Les trois éléments constitutifs de la structure contrapuntique sont le reflet des trois voix du *fugato* mozartien. Le déroulement des parties ressemble également à la forme-sonate que Mozart utilise dans l'ouverture fuguée. Le chevauchement contrapuntique des voix est suggéré par l'empiètement des trois entités les unes sur les autres : la citation du programme, nous l'avons dit, recèle certains traits du discours du protagoniste ; les points de

suspension et les tirets créent des raccords entre les trois *voix* et évoquent l'interruption d'une entité pour que la suivante puisse avoir lieu.

Néanmoins, tous ces éléments sont uniquement de l'ordre de l'évocation. La forme du texte ne fait que rappeler ou symboliser la forme musicale, sans jamais être calquée strictement sur une structure contrapuntique. Il n'en reste pas moins que le texte présente une volonté de mimer la musique, tout en en parlant, et c'est l'organisation des éléments de la narration qui renvoie symboliquement à la musique, aussi bien à sa structure qu'à son propre symbolisme.

Pour preuve, les éléments maçonniques de la *Flûte enchantée* – ne seraient-ce que les trois accords du début et du milieu – qui sont mentionnés dans le texte plusieurs fois :

The Masonic chords again, ascending, altered, but with the same deep sadness; as of trains crying to each other across a wilderness at night; the prolonged and lost nostalgia, the sound of pain abruptly introduced into a scene of festivity, of candles, of minuets, as if coming in on a wind that blew out lights; – and then again the lovely quick fugue, the elf dance, rising and rising to broader and bolder sweeps of sound, the intricate and algebraic pattern – this gesture coming in again, and then that other, the delicious bustle of lights being relighted, servants hurrying with tapers, the music striking up, the dancers reforming. (GC, 292)

On a affaire ici à la description de la reprise des accords maçonniques (mes. 97-103) et à la reprise du *fugato* (mes.103 *sqq.*). Ce qui est intéressant, c'est que la description est d'abord analyse (la modification des accords, maintenant en *si* bémol tandis que dans l'*incipit* ils étaient en *mi* bémol), puis elle se tourne rapidement vers l'image : la comparaison subjectivise la réception, ramenant la musique au protagoniste. Ensuite, vient une image musicale. C'est la danse qui caractérise le *fugato* : le musical suscite le musical. Enfin, c'est la fascination pour la dimension structurelle abstraite qui est mise en exergue et ce sont les accords maçonniques dont parle le texte qui constituent un schème privilégié de structuration. La forme tripartie évoque déjà le symbolisme du chiffre trois. Les trois attaques initiales de l'ouverture mozartienne mettent en place ce symbolisme. Les trois voix de la fugue le renforcent. La tonalité de l'ouverture – *mi* bémol majeur – possède trois bémols à la clef. Le roman reflète ce symbolisme par la subdivision et par le nombre d'entités *ABC*. Mais le nombre trois apparaît également dans les combinaisons de ces éléments : les bornes d'ouverture et de clôture établissent, paradigmatiquement, deux fois le même schéma syntagmatique, *ABC* ; la partie centrale, constituée de vingt et un éléments, se

divise en sept trois, donnant lieu à plusieurs regroupements par trois qui possèdent entre eux certaines similarités (il y a trois schémas englobés de chaque côté : *BCB*, *ACA*, *ABA*, trois schémas avec *C* au milieu, trois avec *A*).

Ainsi, la forme de l'ouverture de la *Flûte enchantée* est suggérée et imitée dans la scène du concert. Alors que le texte procède à une construction contrapuntique à trois voix, il aborde thématiquement l'œuvre écoutée. On a affaire à une *melophrasis* qui à la fois représente et, jusqu'à un certain degré, présente l'œuvre musicale. Cette dynamique double est reflétée dans l'ambivalence temporelle du texte. D'une part, le temps des événements s'aligne partiellement sur le temps de la narration : les événements racontés ne sont pas relatés d'un point de vue temporel antérieur ou postérieur, mais simultanés. D'autre part, la structure du texte met en place une lecture singulière qui tend à se rapprocher de l'écoute du contrepoint. Le récit semble s'accélérer pour arriver à son point culminant : l'entrevue finale et le départ. L'alternance rapide des trois entités pose encore une fois la question du tempo.

5.2 LE RÉCIT CYCLIQUE ET LA MUSIQUE

Parallèlement à la structuration et à la suggestion de la temporalité multiple chez Burgess et chez Aiken, liées à la symphonie, mais aussi à l'idée du polyphonique qui transparait dans l'image musicale chez Aiken, c'est le cycle qui constitue la dynamique essentielle des romans d'Aiken, de Burgess et de Josipovici. En ce qui concerne la transtemporalité, encore une fois, il peut s'agir tantôt d'images dynamiques, tantôt de véritables structurations intersémiotiques.

Au cœur de la problématique du cycle, on trouve surtout l'idée de la répétition qui, nous l'avons vu, instaure, dans le cas de la musicalité, une tension entre l'itératif et le répétitif. Outre la répétition verbale, c'est le travail motivique et la construction cyclique à grande échelle qui sont également tributaires de la reprise. En musique, les formes et les modalités de la répétition possèdent un potentiel infini de possibles aussi bien au niveau microstructurel qu'au niveau formel global. Les phénomènes de répétition qui nous intéressent plus particulièrement ici sont ceux qui relèvent du travail motivique et ceux qui

découlent de formes cycliques. En ce qui concerne ces dernières, on peut indiquer les formes ternaires (*ABA*)¹ ou les compositions qui impliquent le cycle par d'autres procédés, comme le *Ring* de Wagner ou les canons à l'écrevisse.

5.2.1 Histoire et mythe : récits cycliques chez Burgess

5.2.1.1 Le roman et le cycle

Dans l'œuvre romanesque de Burgess, on peut distinguer clairement plusieurs romans qui appartiennent à ce que l'on peut considérer comme un récit cyclique, récit qui amorce une dynamique du retour périodique au moyen de techniques verbales, narratives ou symboliques. La temporalité du cycle, associée au mythe, est confrontée alors à celle de l'Histoire, et la musique vient fréquemment symboliser cette dynamique. Il peut s'agir d'une approche thématique, et dans *The Malayan Trilogy* une telle agonistique entre plusieurs temporalités est déjà importante en soi. Toutefois, c'est également dans la construction que le cycle est prégnant chez Burgess, comme dans le cas de la construction motivique dans *A Clockwork Orange* (« What's it going to be then, eh? » (CO, 5, 103)).

Trois romans de Burgess ont comme soubassement évident le cycle ou une structure cyclique : *Devil of a State*, *A Vision of Battlements*, *Honey for the Bears*. Il apparaît clairement que les romans qui privilégient le cycle sont aussi ceux dont l'intrigue est centrée autour d'un voyage ou d'un séjour. D'autres, comme *The Wanting Seed*, amorcent le cycle surtout au niveau thématique. Mais, la confrontation des temporalités mythique et historique s'effectue aussi par l'intermédiaire de la transtemporalité musico-littéraire, et surtout par le

¹ Pour ce qui est de la forme *ABA*, on peut citer les *nocturnes* de Chopin, dont le contraste introduit par la partie médiane est déjà patent chez John Field, et qui est systématiquement utilisé par Chopin. Le plus fréquemment, les parties *A* et *A'* sont relativement calmes et lentes alors que la partie centrale est plus agitée (triolet dans l'opus 27, n°1, quintuplets dans l'opus 15, n°2). On peut également mentionner à ce titre les *intermezzi* de Brahms. De multiples structures cycliques, comme le *rondo* déjà mentionné, découlent de ce que l'on appelle la *forme lied* (représentée justement par le schéma *ABA*).

rapprochement entre le texte et la musique de Wagner, comme dans *The Worm and the Ring*¹.

Comme dans *The Malayan Trilogy*, dans *Devil of a State*, ce sont les questions de politique et d'histoire locale qui sont abordées. L'endroit est imaginaire, s'agissant d'un califat africain, appelé Dunia. Le récit est centré sur la construction d'une mosquée. Burgess se voit contraint de changer l'ancrage géopolitique réel, Bornéo, et regrette ce changement². Le temps occidental se mêle à d'autres temporalités, de sorte que la conception linéaire de l'Histoire se heurte à des éléments cycliques du mythe.

Le cycle apparaît dès l'*incipit* : le roman débute par une image liée au temps et au liquide – « at slow but regular intervals, in the rhythm of a Roman water-clock that knew the Empire would last for ever, the gathered globule of sweat at the end of his nose fell into the telephone mouthpiece [...] » (DOS, 9) – et c'est par cette même image que s'achève la première partie du livre : « Water is dripping on him with the regularity of a Roman water-clock that thinks the Empire will last for ever » (DOS, 70). L'élément liquide qui impose sa propre temporalité, rythme le roman par des cycles, construisant une première série de reprises : les seconde et troisième parties débutent également par l'élément liquide ; le roman se termine de la même façon.

Si l'eau établit ainsi une cyclicité, elle contribue aussi à la circularité entre l'*incipit* et l'*explicit*. Ce grand cycle trouve également un renfort dans l'idée de la quête, rappelant dès l'abord l'or wagnérien :

“The key! The key! Somebody *must* have the key!” [...] Carruthers Cung said, “Evellybody is looking for the key. That is the histoly of Western Philosophy. Flom Alistotle to Bertland Lussell. But the key is not there.” (DOS, 9)

Then the Caliph asked for the key to the massy doors of the Mosque.

“The key!”

“Who has the key?”

“Where is the key?”

“Does anybody know where the key *is*?”

“Somebody *must* have the key!”

“The key, the key, the key!” (DOS, 252)

La question de l'Histoire émerge ainsi dès le début : de façon comique, avec la recherche de la clef, elle apparaît comme une structure téléologique qui s'oppose

¹ Anthony Burgess, *The Worm and the Ring*, Londres : Heinemann, 1970.

² « I regretted the fantasisation: what virtue the original novel had resided, as with the Malayan books, in its truthful representation of a British colonial reality. » (YHYT, 55).

au cycle et comme questionnement individuel qui fait se heurter le protagoniste à une temporalité plus vaste, universelle (« What is the past? The past is five minutes ago. In five seconds, in one second even, this will be the past. » (DOS, 15)).

Dans *Honey for the Bears*, il s'agit d'un récit centré sur le voyage, si bien que le cycle est prédié sur la dynamique entre le départ et l'arrivée. Le temps de tous les romans cycliques privilégie la suspension entre deux termes, et c'est aussi le cas ici : « Everything changed at once; time changed, place changed: a cabin was a room where you were suspended between departure and arrival » (HFB, 46). Le début signe ainsi l'arrivée et la fin le départ, les deux termes étant marqués par la présence de la musique qui accentue la cyclicité. À cet égard, le récit suit la structure des autres romans cycliques et ressemble beaucoup à *A Vision of Battlements* et *Devil of a State*. Dans les trois romans, l'*explicit* entoure la vision de la fin d'une aura sonore et atemporelle du cycle :

At last the sea's lips opened to receive the morsel. The Rock sank, englutted to the fading of slow chords, raising not a bubble. (VOB, 190)

The rain cracked, hurled and kettle-drummed, vomited like a whole sick heaven over the Mosque and the whole black kingdom, heedless of human time or of any time but its own. (DOS, 252)

The movement came to an end: sharp chords for the entire orchestra set in wide spaces of silence. "Whatever it is," agreed Paul. (HFB, 236)

Ici, le roman reste sous le signe du compositeur Opisikin, qui représente probablement Dmitri Chostakovitch. Le compositeur devient alors figure de l'indépendance face au régime communiste, figure chassée et considérée comme traître. C'est par ailleurs le rôle que la musique assume dans ce roman : le rôle de messenger d'une identité nationale. Elgar, Chostakovitch ou encore Sibelius en sont des figures de proue.

Dans *A Vision of Battlements*, il s'agit d'une réécriture de *L'Énéide* dont le protagoniste, Ennis réincarne, en tant que musicien raté, le personnage d'Énée. La réécriture de *L'Énéide* obéit à plusieurs objectifs, dont chacun est lié à la musique.

Premièrement, le roman prend appui sur l'héritage joycien, Joyce étant à la fois un modèle de conciliation entre musique et littérature et l'exemple d'une réécriture mythique. Burgess semble souscrire à l'idée qu'il existe une même

dynamique de substruction en ce qui concerne le mythe et la musique. À ce titre, *Ulysses* est à la fois modèle de transposition musicale¹ et modèle de transposition mythique².

Deuxièmement, l'alliance de la structure mythique et de la structure musicale vise aussi à créer une forme résiduelle pour le passé. On est en présence d'une tentative d'emprisonner le temps dans une structure qui ne soit pas asservie à la conception linéaire du progrès et de l'Histoire, de sorte qu'il puisse devenir possible d'évacuer et de contenir le temps dans son propre formalisme : « it was also a device – failed, alas – for taming the Rock, an emblem of waste and loneliness, by other means – by revisiting it in middle age and finding it very shrunken » (VOB, viii). Il s'agit ainsi d'une intention qui se tourne vers la dimension auctoriale de l'écriture, moyen d'exorciser le passé par l'écriture en le propulsant dans une sphère où il ne pourra plus être appréhendé comme propre à l'individu. Il fera désormais partie d'une temporalité étendue, collective, et cyclique, rôdant, comme le mythe et la musique, du côté de l'inconscient³.

Troisièmement, la reprise, en tant qu'elle est réécriture de l'épique, engendre une réactualisation ou une figuration moderne du mythe. La confrontation de l'Histoire contemporaine, qui joue un rôle essentiel dans le roman, avec la structure mythique ne produit qu'un anti-héroïsme teinté d'échec que symbolise l'insuccès musical. On a donc affaire à la superposition de schémas temporels différents, où se mêlent le mythe, l'Histoire et l'individu. Les combats livrés par Énée ainsi que la fondation de Latium sont revisités par la seconde guerre mondiale et la montée du fascisme. La réécriture aboutit à une réactualisation extrêmement pessimiste de l'Histoire et à une vision comique de l'héroïsme.

Parmi les éléments grâce auxquels Burgess actualise les paramètres épiques du roman, l'alliance de la musique et de la littérature figure au premier plan. Si l'écrivain ne subdivise pas les chapitres du roman en chants, il crée un personnage-musicien qui rappelle la figure de l'aède ou celle du barde. Si le

¹ « *Ulysses* had still plenty to teach a musician who was turning to fiction. » (LWBG, 363). Par ailleurs, Burgess souligne à plusieurs reprises la prégnance musicale chez Joyce.

² « As Joyce had made the *Odyssey* the substructure of his novel, so the *Aeneid* would be the underpinning of mine. » (LWBG, 363).

³ Burgess associe l'échec personnel à la mise en scène d'un héros, lui-même en situation d'échec : « He means a good deal to me, because he is a failed composer, but readers may see in him an anticipation of a particular type of contemporary hero, or anti-hero. » (VOB, viii).

chanteur d'épopées grec s'accompagnait de la phorminx, l'emblème musical d'Ennis est la guitare. Il donne des leçons de guitare à Concepción qui incarne Didon¹. L'art d'Ennis s'oppose à l'art local et relève de l'échec².

La musique, le récit et *L'Énéide* entretiennent ainsi des relations étroites. Si dans le premier chant de *L'Énéide*, Junon fait se déchaîner une tempête lorsque le voyage d'Énée semble toucher à sa fin, avant son arrivée en Espagne, Ennis est aussi amené à subir la tempête que la musique paraît refléter³. Si le rapport entre le récit et l'épopée s'inscrit clairement dans le cadre de la reprise, avec des éléments parodiques et tragi-comiques, la relation que l'événement entretient avec la musique semble plus complexe. À première vue, la musique est à la fois résiduelle et révélatrice de l'événement qui lui est extérieur. Mais de proche en proche, elle devient elle-même un monde à part entière, de sorte qu'elle est génératrice de l'événement. Autrement dit, la musique assumera au fur et à mesure du roman le rôle à la fois de commentaire d'un monde et de création d'un monde. Elle sera donc résidu des aspirations héroïques du protagoniste et deviendra une structure utopique⁴.

En ce sens, l'évolution musicale du roman traduit l'avènement de la structure d'un monde imaginaire qui constitue le miroir de la fondation légendaire de Rome. La composition devient donc acte héroïque, acte créateur et fondateur, origine d'un monde. Ennis compose de la musique dans sa tête, en créant un monde parallèle que le récit retrace çà et là :

Ennis, Sergeant Richard Ennis, A.V.C.C., lay in his hammock on the sergeants' troopdeck, shaping in his mind, behind his closed eyes, against the creaks and groans of the heaving ship, a sonata for violoncello and piano. He listened to the sinuous tune of the first movement with its percussive accompaniment, every note clear. It was strange to think that this, which had never been heard except on his imagination, never even been committed to paper, should be more real than the pounding sea, than the war which might

¹ « Ennis played several instruments in a sketchy way – to gain a smattering of them was essential if one wanted to orchestrate well – and he had always approved of the guitar, though he considered the Andalusian way – thrumming consecutive common chords and drumming the sound-board, shouting the while – to be meretricious and cheap. The guitar should, he believed, be used as a sort of one-hand clavichord. » (VOB, 41).

² « The lyrical merit of this chant was non-existent, the musical hardly less so, but it had the merit of directness, simplicity, immediate intelligibility. » (VOB, 181).

³ « Ennis, piano player, sat down at the piano. He waited for green floats to glow sickly on the closed curtains, then flung himself into a storm of diminished sevenths. The curtain jerked open and the big blonde Wren was disclosed on an empty stage. She yelled coarsely above the music. [...] Ennis and his keyboard went down, down, down like a cinema organ and organist. » (VOB, 13).

⁴ « Ennis, who tries to blue-print a Utopia in his lectures and create actual cities in his music. » (VOB, viii).

now suddenly come to particular life in a U-boat attack, more real than himself, than his wife. It was a pattern that time could not touch, it was stronger than love. (VOB, 14)

Force est de remarquer que le monde musical imaginaire paraît plus réel que le monde extérieur. Ainsi, dès le début du roman, la dimension utopique et autotélique de l'univers amorce la question de l'uchronie mythique qui se confronte à celle de l'Histoire dont le protagoniste est le quotidien témoin. La musique s'apparente donc davantage au mythe.

Par conséquent, le monde musical d'Ennis semble s'affranchir du cours de l'Histoire. Lorsque le bateau arrive en Espagne, le passage de la mer à la terre devient symbolique d'une transition historique (« Our voyage in itself is a symbol of the course that English history took, rejecting the dark world of the northern brine and the crude heavy gods » (VOB, 15) ; « The truck moved into the future that was now the present. The past lay behind them. » (VOB, 19)). Pourtant, Ennis relègue le passé au rang de mythe :

In Ennis's head the winding line of his sonata lost sonority, faded to a bat-squeak, and the heavy brass, the horns, the skirling flutes and fiddles took over. Like Andromeda, he thought, chained to this rockface till time should send the deliverer [...]. And, as this age of transition from the known to the unknown assumed the quality of a real memorable past, the other past, the past beyond (wives, familiar pubs and chairs, children) became very remote, like somebody else's past – in a word, history. But Ennis pushed his wife farther back, beyond history, to myth. (VOB, 18)

Le monde mythique que le protagoniste construit en musique s'écarte de l'Histoire et privilégie des aspects symboliques tels que les éléments (« [...] the music he wanted to write was, he realized, as elemental as water splashing or rocks falling, as brutal as the grind of heavy chains, something which would strike at the diaphragm. His own works dissatisfied him profoundly. » (VOB, 86)). L'utopie qui sous-tend cette musique (« [...] he was building a city of sound, a universe of ultimate meaning » (VOB, 86)) se heurte alors à l'Histoire, et c'est de cette confrontation que provient l'échec final d'Ennis.

Le symbole de cette conciliation impossible entre individu, mythe et Histoire, apparaît très clairement dans l'évolution de la musique d'Ennis. L'idée de la composition commence à germer durant le voyage, où elle apparaît sous le signe de la tempête. Puis, Ennis se met à composer une marche nuptiale dont le

thème féminin, celui de Concepción, fait ironiquement écho aux premières notes de la *Marche nuptiale* de Mendelssohn¹ :

Ennis drank his tea, cutting off thought like a motor. And then, as he watched the copulation of flies on the ceiling, he listened to the emerging of a new theme in his mind. It had formed itself out of the “C C C” of Concepción and the “B flat A A E flat” of Barasi. At least he recognized the germ there. But now a sturdy eight-bar bass was striding up and down, a passacaglia bass, a tune that would hold together the most fantastically divergent variations. (VOB, 56)

La marche devient la marche nuptiale qu'Ennis (Énée) compose pour le mariage de Concepción (Didon). Puisque le mariage chez Burgess est une traduction de la mort chez Virgile (Didon se suicide), la marche nuptiale devient funèbre². La passacaille funèbre³ fait aussi écho à la basse continue de la lamentation de Didon dans *Dido and Aeneas*, Z.626, d'Henry Purcell, « When I am laid in earth... ».

Dans l'étape suivante de cette transformation, la composition garde la basse de la passacaille, mais désagrège la structure temporelle, la truffe de dissonances et la rend chaotique :

The original scheme had been much modified. The strong eight-bar theme had served as bass, as inner part, as fugal subject, always there, holding fast to its original key despite wanton modulation; but in the last ten pages of full score there had appeared a subtle and gradual disorganization. The theme had limped, struggled against violent dissonance, been broken up to appear as its own mocking ghost. And then, as coda, it had emerged as the tune of a threnody, a slow-moving march dedicated to all the dead, fading to a quiet statement of the inverted theme on the oboe, accompanied only by the dull thump of basses. (VOB, 83)

Ainsi, partant de l'harmonie du temps individuel, la musique passe du nuptial au funèbre, puis, elle se mue en un chaos qui concerne une collectivité toute entière. Elle ne célèbre plus l'individu, mais lamente l'Histoire. Le protagoniste est soudain confronté à l'historicité de son quotidien⁴ et la passacaille nuptiale-funèbre devient un thrène, comme pour rendre hommage aux victimes d'Hiroshima⁵, et la

¹ Rappelons les célèbres triolets (*do – do – do*, donc C – C – C, dans le système anglo-saxon) de l'*incipit* de la *Marche nuptiale* du *Songe d'une nuit d'été*, op.61, de Mendelssohn.

² « [...] the funeral-wedding march he had written (the organist, apparently, had told Barasi that it was not really suitable for a joyful occasion, but Barasi – proud that original music should crown his nuptials – had insisted that it be played. His ear was not good). » (VOB, 59).

³ Étymologiquement, le glissement est bien contigu, *passacaglia* renvoyant à la marche.

⁴ « Then Ennis was thrust back into remembering what he was here for. On August 5th Hiroshima was blasted, with over seventy-eight thousand dead. » (VOB, 82).

⁵ On peut faire ici un rapprochement avec le célèbre *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima* que Krzysztof Penderecki compose en 1959.

musique se tourne vers l'Histoire. Or, la représentation que prépare Ennis n'aura pas lieu et sa musique restera au stade des répétitions.

La musique d'Ennis échoue. Elle part du mythe, se heurte à l'individu et à l'Histoire, puis semble revenir au mythe dans les pages finales du roman. Elle dessine ainsi une boucle, si bien que le texte lui-même paraît se couler dans la forme *ABA*. L'*incipit* apparaissait sous le signe de la transition et du voyage, l'*explicit* revient au voyage et à la transition :

The voyage was half taken care of. Images droned through his brain without sequence as he stared steadily at the bay. From among the drift of his mind a theme emerged. With a tiny pulse of excitement he heard its possibilities. A string quartet, obviously. Last movement. There must be another theme logically anterior to this one; that would make the first movement. No real sonata form, no great length. Economy. Absolute unity of construction. On the back of Laurel's letter he drew five rough lines and noted down what he heard. [...] The clank and throb of the ship's heart beat out a new kind of time, the time of the voyager. (VOB, 189)

L'ultime allusion musicale – « The Rock sank, englutted to the fading of slow chords » (VOB, 190)¹ – anéantit le passé, le temps individuel et la création, à mesure que l'espace s'abîme dans l'océan. Dans la transition initiale, le passé renvoyait au passé des voyageurs, le futur à l'espace qui les accueillait (« Time is really space after all » (VOB, 18)). Dans la transition finale, le passé renvoie à la terre qui disparaît et le futur est incertain. Le passé de la fin est le miroir du futur du début. La musique qui attendait sa libération par le temps au début (« Like Andromeda, he thought, chained to this rockface till time should send the deliverer » (VOB, 18)) reste toujours enchaînée à la fin (« The themes pricked his mind, asking to be released, but he knew that this slow agonising exultant process of useless creation would have to wait a little longer » (VOB, 189)).

Cette réécriture de *L'Enéide* prend le contre-pied de l'héroïsme : l'irréconciliabilité entre temps individuel, historique et mythique, et, surtout, l'échec personnel symbolisé par la structure musicale qui subvertit l'épique, en introduisant une dimension comique, en sont les signes les plus lisibles. La forme musicale permet de montrer l'évolution du personnage par l'entremise de la mutation de son œuvre, mais elle conduit aussi, par la forme cyclique, à l'anéantissement de la téléologie et à l'enfermement dans une structure mythique.

¹ Cette allusion musicale fait probablement référence à l'*explicit* de *La Cathédrale engloutie*, L.117/10, de Debussy, 10^e prélude du Livre I, où la technique impressionniste repose surtout sur la marche d'accords à l'ambitus extrêmement étendu, impliquant à la fois des registres très graves et très aigus. La composition réalise aussi un cycle, la fin reprenant la sonorité du début.

Les trois romans mettent ainsi en place une temporalité cyclique. On voit d'ores et déjà que la musique soutient certains éléments de la cyclicité et que le cycle apparaît au niveau thématique, mais on remarque aussi une amorce de structuration temporelle cyclique, ne serait-ce que de par la résurgence de symboles. C'est de cette façon que le roman burgessien, *The Wanting Seed*, installe une dynamique structurelle cyclique, tout en ébauchant une véritable philosophie de l'Histoire confrontée à la cyclicité.

5.2.1.2 Le cycle et la pensée de l'Histoire

The Wanting Seed est un roman d'anticipation qui projette le lecteur dans un monde où il est nécessaire de contrôler le taux de natalité et de limiter la maternité, pour faire face au manque de nourriture. Burgess crée un univers qui, malgré sa dimension futuriste, renvoie à de nombreux aspects des pays occidentaux contemporains. L'essentiel de l'anticipation, c'est justement ce jeu avec le temps qui fait que ce qui est présenté comme futur et non actuel peut être transposé et appliqué à un présent. L'enjeu d'un roman d'anticipation tel que *The Wanting Seed* ou *1984* de Orwell repose justement sur ce schéma temporel simple : le futur représenté peut et doit être du présent potentiel. Le roman d'anticipation qui traite essentiellement de l'Histoire ou de la politique, comme c'est le cas de *The Wanting Seed*, tire sa force de cette temporalité établie sur un jeu d'infimes ressemblances avec le présent du lecteur. Ce présent se donne alors à lire comme symptôme du futur imaginé. Le passé joue également un rôle de miroir, car une utopie futuriste renvoie souvent à des univers historiques existants. La lecture d'un roman d'anticipation semble être conditionnée par cette double dynamique temporelle : l'avenir est lisible parce qu'il est le reflet d'un temps passé ou parce qu'il existe, au présent, des symptômes qui constituent la clef d'un déchiffrement du futur. Car ce futur n'est pratiquement jamais au futur : il se pose comme actualité et ne laisse au lecteur que le choix de l'appréhender comme déjà advenu.

Le jeu de miroirs entre le passé, le présent et le futur s'inscrit dans une dynamique de cyclicité. Le présent ou le passé ne pourraient s'interpréter en fonction du futur si ce qui est présenté comme advenu dans l'avenir n'était pas une copie de ce qui advient *hic et nunc* ou de ce qui est déjà advenu. C'est là que

réside la différence entre un écrit oraculaire et un écrit d'anticipation, le dernier inscrivant dans son contrat de lecture l'opposé de ce qui caractérise l'oracle, à savoir le *déjà-advenu*. De sorte que le futurisme d'un *The Wanting Seed* n'est, en quelque sorte, qu'un déguisement du présent, nécessairement exacerbé, sans quoi il n'y aurait pas de révision du présent, objectif principal du roman d'anticipation. De sorte, aussi, que le roman d'anticipation joue d'une certaine façon avec le lieu commun de l'Histoire qui dit qu'elle ne fait que se répéter. Et ce sont ce simulacre des temps passés projetés dans l'avenir et la cyclicité qui en découle que *The Wanting Seed* aborde dans une allégorie d'une société qui lutte pour sa survie.

Le cycle est donc au centre de ce roman qui constitue un questionnement de l'Histoire – la Guerre Froide et le Communisme apparaissent dans les interstices du roman – et de la société en proie à la peur de la surpopulation. Cette cyclicité concerne le pouvoir, car des gouvernements reposant sur la confiance sont sans cesse remplacés par des gouvernements reposant sur la défiance ; mais elle est aussi synonyme des étapes de la vie de l'individu. Le cycle préside aussi à la forme du roman, si bien qu'il semble possible de déceler dans le texte des éléments de formes musicales cycliques telles que le rondo.

The Wanting Seed constitue donc un questionnement de l'appareil temporel individuel, sociétal et historique. Le formalisme du texte mime les étapes de ce déroulement et constitue pour le lecteur une expérience tangible de cette temporalité, comme si le temps du roman pouvait cristalliser et offrir, en miniature, l'expérience de la cyclicité historique. C'est là que le rapprochement avec la musique semble pertinent, dans la mesure où la forme musicale permet de faire l'expérience, dans un temps très court, de schémas temporels plus vastes. Ainsi, l'utilisation de certains aspects musicaux dans la réécriture de l'Histoire semble constituer une riche source de processus temporels.

La source idéologique principale du cycle réside dans la pensée du protagoniste, Tristram, qui est enseignant d'histoire. C'est par l'intermédiaire de la mise en scène de la leçon que l'on découvre la philosophie de Tristram. Il envisage l'Histoire comme un arc ou une spirale qui fait défiler et se succéder des cycles. Toute l'Histoire peut ainsi se résumer à trois éléments : phase de confiance (*Pelphase*), phase intermédiaire (*Interphase*) et phase de défiance

(*Gusphase*). Cette vision de l'Histoire est fortement conditionnée par les doctrines religieuses en présence : la phase de confiance correspond au *pélagianisme*, donc au refus du déterminisme du péché originel, et la phase de défiance est liée à l'augustinisme, donc à la subordination de l'humain à la grâce divine et au déterminisme qui en découle. La phase d'intercession fait basculer une doctrine vers l'autre au cours d'un processus de désillusion :

A government functioning in its Pelagian phase commits itself to the belief that man is perfectible, that perfection can be achieved by his own efforts, and that the journey towards perfection is along a straight road. [...] The citizens of a community want to co-operate with their rulers, and so there is no real need to have devices of coercion, sanctions, which will force to co-operate. (WS, 17)

Dans la transposition moderne et futuriste, la confrontation du pélagianisme et de l'augustinisme trouve son équivalent dans la dynamique entre le comportement social et l'attitude du pouvoir vis-à-vis de l'individu :

In other words, we drift into the Augustinian phase, the Gusphase. The orthodox view presents man as a sinful creature from whom no good at all may be expected. [...] It eventually appears that human social behaviour is rather better than any Augustinian pessimist has a right to expect, and so a sort of optimism begins to emerge. And so Pelagianism is reinstated. We are back in the Pelphase again. The wheel has come full circle. (WS, 23)

Les trois phases récurrentes de l'Histoire font penser au *ricorso* de Vico et aux trois âges, le divin, l'héroïque et l'humain, comme l'éternelle histoire idéale.

Le récit d'anticipation traverse lui-même plusieurs phases, de sorte qu'il suit les cycles de l'Histoire exposés par Tristram. Au début du roman, c'est la fin de la phase de confiance (« this was the end of the Pelphase » (WS, 36)) et le roman bascule vers la phase où l'État affirme son pouvoir, déploie un arsenal de contrôles systématiques et réprime toute enfreinte à la réduction de la fertilité. Le célibat et l'homosexualité deviennent des valeurs promues, et la maternité, un crime punissable. De proche en proche, la phase intermédiaire s'amorce (« the opening of the Interphase » (WS, 49)) : le chaos prend le dessus, le gouvernement est renversé et les contrôles cessent d'exister. Puis, le ministère de l'infertilité se mue en ministère de la fertilité et la phase de confiance n'est là que pour déboucher sur une fausse guerre, suscitée par l'État, présageant une nouvelle phase de défiance : « But he was very nearly confident that the cycle would start again » (WS, 283). Le déroulement du récit illustre ainsi la conception de l'histoire de Tristram. La lecture du roman suit donc la révolution d'un cycle.

Le symbole central de la cyclicité se cristallise dans l'image de la mer, image elle-même contenue dans un cycle, car elle figure aux deux extrémités du roman. Si bien que le symbole initial de la mer, qui vient sous-tendre ironiquement la nécessité d'entraver la fertilité, renvoie à l'image représentant l'espoir de procréation dans l'*explicit*. L'image initiale passe par la perception de Beatrice-Joanna Fox qui vient de perdre son fils, Roger, et qui traverse les rues de Londres, se heurtant à la vision contrastée des autorités, qui représentent la stérilité, et de l'eau, qui symbolise la vie :

She walked due south down the great London street [...]. There were, she observed, more uniforms than usual [...]. She walked on. At the end of the street, like a vision of sanity, glinted the sea [...]. Its vista, taken from this narrow giddy ravine, always promised normality, a width of freedom [...]. She held an intuitive conviction that, if there were a God, He inhabited the sea. The sea spelled life, whispered or shouted fertility; that voice could never be completely stilled [...]. She had a mad intuitive notion that the earth was dying, that the sea would soon be the final repository of life. "Vast sea gifted with delirium, panther skin and mantle pierced with thousands and thousands of idols of the sun-". She had read that somewhere, a translation from one of the auxiliary languages of Europe. (WS, 15)

La langue auxiliaire dont il est question est le français, qui apparaît plus tard comme une langue morte, et la citation que l'héroïne se remémore est tirée du « Cimetière marin » de Paul Valéry¹. L'intertextualité qui s'établit ainsi avec Valéry souligne, de façon presque oxymoronique, la fragilité du symbole de la fertilité et de la vie, la mer symbolisant à la fois la fertilité et le cycle, impliquant donc aussi bien la mort que la vie. L'*explicit* boucle le cycle, signant et la mort et le renouveau de la vie :

"Sea," whispered Beatrice-Joanna, "teach us all sense." She stood by the promenade rails, the gurgling woolly rosy twins belabouring each other softly in their perambulator. There it stretched all before her, endowed with delirium, panther-skin, mantle pierced with thousands upon thousands of the sun's idols, hydra absolute, drunk with its own blue flesh, biting its scintillating tail in a tumult like silence. "sea, sea, sea." (WS, 284)

L'intertextualité avec le poème de Valéry est réactualisée dans ce passage qui clôt le roman avec une référence finale à la cyclicité :

The wind rises... we must try to live. The immense air opens and closes my book. The wave, pulverized, dares to gush and spatter from the rocks. Fly away, dazzled, blinded pages. Break, waves. Break with joyful waters... (WS, 285)

¹ « Oui! Grande mer de délire douée, | Peau de panthère et chlamyde trouée, | De mille et mille idoles du soleil, | Hydre absolue, ivre de ta chair bleue, | Qui te remords l'étincelante queue | Dans un tumulte au silence pareil. » Paul Valéry, « Le Cimetière marin », Dans *Charmes*, Paris : Gallimard, coll. « Pléiade », 1957, p.147-151.

Ainsi le symbole du cycle participe à la signification du cycle historique, en tant que passage de phase fertile à phase stérile. L'intertexte valérien permet d'élaborer une polarité au sein du roman, si bien que le texte et l'intertexte viennent conférer au livre une forme cyclique. Le texte mime donc l'idéologie de Tristram et la progression de l'utopie. La mer devient symbole et élément structurel, et elle introduit la notion de rythmicité dans les processus cycliques. Or, si la mer est éternel mouvement, les instances gouvernementales représentent la stase et le rejet du cycle¹. Les conceptions de l'Histoire se limitent, elles aussi, à la stase, et Tristram reproche aux historiens de ne pas concevoir le temps historique en termes de cycles ou, plus précisément, de spirale où l'on passe toujours par le même point sans jamais faire l'expérience du même².

Si le cycle constitue aussi bien le sujet du roman que la structure sous-jacente de la progression du récit, le formalisme cyclique est encore plus tangible lorsqu'on le compare à des aspects musicaux : la cyclicité formelle et la rythmicité sont alors des éléments-clefs de la structuration du livre. Le titre lui-même est un titre musical, provenant d'une chanson populaire, « *The Wanton Seed* », appartenant au cycle *The Everlasting Circle*, recueilli par James Reeves. Il s'agit du refrain, donc de l'idée du retour.

En ce qui concerne le rôle de la musique dans le roman, elle participe surtout à la construction de l'univers futuriste. Ce monde étant dominé par le visuel (« We use these mythical symbols because they are peculiarly suited to our age, an age relying more and more on the perceptual, the pictorial, the pictographic. » (WS, 12)), le type de musique qui apparaît dans *The Wanting Seed*, c'est la musique abstraite, semblant dépourvue de sens, rappelant les musiques concrètes de la seconde moitié du XX^e siècle et participant pleinement à l'endoctrinement des citoyens (« Remote, cold, abstract, the concrete music went on. » (WS, 40)). Pendant la phase augustinienne, on a donc affaire à une ère

¹ « The possession of seasons was one abiding fact, an eternal recurrence, the circle. But in this modern world the circle had become an emblem of the static, the limited glob, the prison. Up there, at least twenty storeys high, on the façade of the Demographic Institute, stood a bas-relief circle with a straight line tangential to it. It symbolized the wished-for conquest of the population problem: that tangent, instead of stretching from everlasting to everlasting, equalled in length the circumference of the circle. Stasis. A balance of global population and global food supply. Her brain approved, but her body, the body of a bereaved mother, shouted no, no. » (WS, 14).

² « Perhaps, all these years, the historiographers had been unwilling to recognize history as a spiral, perhaps because a spiral was so difficult to describe. Easier to photograph the spiral from the top, easier to flatten the spring into a coil. » (WS, 235).

oculocentriste où la guerre à la fertilité va de pair avec la stérilité musicale (« A dance-tune plopped out suddenly, as though a bag of ripe plums had burst – combo of abstract tape-noises with a slow gut-shaking beat deep beneath. » (WS, 40)). Ce n'est que pendant le regain de la période de confiance qu'une musique différente – pré-électronique – fait irruption. Elle semble alors symboliser le retour à la fertilité, mais elle ne se détache pas de l'endoctrinement¹.

Outre ce rôle d'ancrage symbolique dans l'univers futuriste, la musique paraît présider également à la construction de la temporalité romanesque. Elle a partie liée avec la vision cyclique de l'Histoire et avec la structure romanesque cyclique déjà amorcée symboliquement par l'intertexte valérien et par l'image de la mer. Le texte compare les trois phases de Tristram aux trois temps de la valse (« a sort of perpetual waltz » (WS, 17)).

La division de la macrostructure du roman implique aussi une répartition en trois phases : il a cinq parties, plus un épilogue ; chacune des parties est divisée en plusieurs chapitres ; les deux premières parties présentent les deux personnages, Tristram et Beatrice-Joanna Fox, sur un pied d'égalité, la troisième partie introduit de nouveaux éléments, puis, les deux dernières parties sont clairement dominées par les aventures de Tristram. Ce sont les deux premières parties qui recèlent une forme fondée sur l'alternance, qu'on peut figurer avec les schémas suivants, où *A* correspond à Beatrice et *B* à Tristram :

I	A B A B A B A B A (A+B) (A+B)
II	(A+B) A B (A+B) B (A+B) A (A+B) A B

Figure 15 – Schéma de l'alternance dans *The Wanting Seed* d'Anthony BURGESS.

Ce schématisme met en valeur le contraste entre deux éléments. De manière générale, le formalisme paraît très important, rappelant l'alternance symphonique dans *Napoleon Symphony* ou l'alternance contrapuntique dans *The End of the World News*. On peut résumer ces deux formules, en disant que, globalement, les

¹ La police de copulation produit des « rythmes ithyphalliques » avec ses matraques.

deux premières parties sont régies par deux séries dont la première est dominée par l'alternance d'entités disparates et se termine par leur réunion tandis que la seconde est dominée par l'alliance des deux éléments, entrecoupée par leur alternance. On constate qu'à l'intérieur de chaque série ce n'est pas le binarisme qui domine, mais le cycle : la première série se résume à *ABA* ($A+B$) ; la seconde à *XYXBXA XY* (où $X = (A+B)$ et $Y = AB$), donc *ABA*. Le cycle apparaît aussi à l'échelle globale, le roman se terminant avec la réunion des deux entités initiales. La forme cyclique et contrastive rappelle les anciennes formes, telles que le menuet.

Regardons maintenant de plus près l'alternance initiale, qui s'étend presque à l'intégralité de la première partie : on s'aperçoit que les deux entités ont ceci en commun qu'elles sont censées se dérouler simultanément, comme s'il s'agissait d'une composition fuguée à deux voix. La technique contrapuntique de Burgess est une fois de plus à l'œuvre, et elle a recours à la construction systématique d'échos et de miroirs entre les deux éléments, de sorte qu'on peut la rapprocher de la technique de l'imitation.

Comme chez Aiken, la transposition d'une forme musicale, ou le soubassement musical qui peut caractériser un texte ou une partie d'un texte, fait apparaître une ambiguïté essentielle : la temporalité du récit n'étant pas celle de l'histoire, et la musique étant dépourvue de cette dualité, la forme musicale dans le littéraire dépendrait du point de vue temporel que l'on adoptera pour l'examiner. Autrement dit, si l'on considère le temps du déroulement textuel, c'est-à-dire le temps de la présentation des événements – temps qui obéit au temps du texte, et qui est donc, quand bien même les événements racontés seraient achroniques, linéaire, téléologique et, en quelque sorte, chronologique – on obtient une série alternante d'entités, comme dans les formules susmentionnées. Le schéma qui s'en dégage s'apparente surtout aux *formes-temps* musicales régies par la structure *ABA*. Si, au contraire, on prend en compte le temps de l'histoire, on doit aussi prendre en compte son paramètre temporel sémantique qui est, en l'occurrence, fondé sur la simultanéité des entités en jeu : le récit passe de l'activité de Beatrice à celle de Tristram, activités qui sont censées se dérouler simultanément. Dans ce cas-là, c'est la technique musicale d'imitation qui est en jeu.

Encore une fois, il est donc important de considérer les deux perspectives, car c'est justement dans cette dualité entre le temps de l'histoire et le temps du récit que paraît résider la difficulté de la transposition intersémiotique formelle dans la fiction et l'ampleur de la transtemporalité. Une perspective n'exclut pas l'autre, mais la forme ou la technique musicale transposée n'est plus celle que l'on croit pouvoir déceler dans un texte, parce qu'elle semble être toujours double. C'est ce qui caractérise les romans d'Aiken où apparaît aussi bien la symphonie que le contrepoint. Cette situation semble se justifier par les phénomènes de l'esthétique musicale elle-même, car il est très courant d'utiliser, par exemple, le contrepoint dans un passage symphonique. C'est aussi ce qui semble faire dire à Calvin S. Brown que la forme musicale donnée peut devenir une autre forme dans sa transposition intersémiotique. L'ambivalence paraît résider au fondement même de la littérarité, c'est-à-dire dans la dualité du signe qui entraîne celle de la temporalité.

La technique musicale transparaît dans *The Wanting Seed* aussi bien dans la forme cyclique que dans la technique du contrepoint. *A priori* l'une n'exclut pas l'autre, car on pourrait envisager un menuet fugué, mais apparaîtraient alors non pas une seule strate temporelle, mais deux. Autrement dit, le déroulement temporel des thèmes du menuet qui caractérise sa forme *ABA* n'est pas la même chose que le déroulement temporel des voix d'une fugue ou d'un canon. Dans ce dernier cas, ce n'est pas le retour du même qui constitue la forme dans la continuité et dans la linéarité, mais ce sont les miroirs des voix à l'œuvre dans le processus de l'imitation qui caractérisent le déploiement de la technique fuguée à la fois dans la linéarité et dans la simultanéité. Dans la symphonie, il est peut-être plus aisé de faire le départ entre la temporalité du déroulement global de l'œuvre et un passage contrapuntique qui présupposera une strate temporelle différente.

C'est en ce sens que le va-et-vient dans les deux premières séries peut être considéré, non pas comme une alternance, mais comme un déroulement simultané sur le mode de l'imitation. Cette dernière se concrétise sous la forme de parallélismes qui apparaissent entre les deux entités *A* et *B*. L'élément principal qui les reliait dans la première partie appartient au mouvement symbolique des personnages, descendant ou ascendant. Le premier chapitre présente Beatrice-Joanna dans un ascenseur : « Beatrice-Joanna looked with distaste, entering the

lift, on the embracing giggling par [...] and prepared to plunge bravely into the mad world outside. » (WS, 7). Dans le second, le mouvement est contraire comme s'il s'agissait d'une fugue dont la réponse serait en miroir : « While Beatrice-Joanna was going down, her husband Tristram Foxe was ascending. » (WS, 8). Ce jeu avec l'espace comme vecteur de simultanéité se poursuit à travers toute la première partie :

Tristram walked to a staff lift and pressed the button [...]. The cretic rhythm of the count-down had changed to trochaic. [...] "Three – two – one – zero." The voice had stopped, but each floor (18 – 17 – 16 – 15) that rose before the eyes of Tristram showed boys not yet in their new classrooms, some not even scurrying. The Pelphase. Nobody tried to enforce the rules. The work got done. More or less. 4 – 3 – 2 – 1. ground floor. Tristram left the lift. (WS, 24)

Beatrice-Joanna entered the lift in Spurgin Building on Rossiter Avenue. 1 – 2 – 3 – 4. She rose to the fortieth floor, where their tiny flat waited, empty of son. [...] 26 – 27 – 28. She was in love with Derek, she decided, but she did not think she loved him. 30 -31 -32. She loved, she decided, Tristram, but was not in love with him. So, so far hence in time, a woman contrived to think with (as it was in the beginning) her instincts, (is now) her complicated nerves, and (ever shall be) her inner organs (world without end) 39-40. (Amen). (WS, 25)

S'établit ainsi une dynamique d'échos symboliques entre la descente et la montée. La technique contrapuntique est soulignée davantage encore dans la seconde citation où apparaît une autre voix, entre parenthèses, ressemblant à la technique joycienne de *Ulysses*. La simultanéité est çà et là mentionnée par le texte :

[...] synthetic music came gurgling and wailing gently from the ceiling. Unblown, unplucked, unbeaten music, like that heard distractedly by alc-drining Tristram at that very moment. Here were oscillating valves, tap-water, ships' sirens, thunder, marching feet, vocalizations into a throat-mike – crabbed and inverted to create a brief symphony designed to please rather than excite. (WS, 45)

Les parallélismes sonores établis entre les deux lieux suggèrent un cas spécial d'écriture fuguée qu'est le canon à l'écrevisse (« crabbed ») ou en miroir (« inverted »)¹.

On voit ainsi la problématique spécifique de la structure cyclique, qui tient aussi bien de la simultanéité impliquée par la technique du contrepoint chez Burgess que d'un formalisme plus horizontal, en relation avec l'enchaînement des parties. Ce dernier reflète, en quelque sorte, la thématique du roman et, à grande

¹ Le mot « symphony » doit être compris non pas au sens orchestral du terme, mais au sens étymologique – sonner ensemble. *Sinfonia* renvoie donc à des œuvres diverses du XVIII^e siècle, telles que le concerto ou l'ouverture, ou encore les *sinfonias* de Bach, œuvres parfaitement contrapuntiques (inventions à trois voix).

échelle, la structure achève un cycle symbolique qui ressemble au parcours temporel des autres romans cycliques et rappelle certaines des formes musicales dont la construction se laisse réduire au schéma *ABA*.

5.2.2 Du wagnérisme

Le cycle constitue le soubassement formel central dans l'œuvre de Wagner. Or, les romans de Burgess, mais aussi ceux d'Aiken, comportent des références plus ou moins dissimulées à la musique de Wagner. L'intertextualité qui s'établit est à elle seule suggestive d'une certaine prégnance temporelle. Mais ce sont surtout les tentatives de musicalisation qui mènent à une véritable transtemporalité, relevant d'un temps cyclique.

5.2.2.1 Les échos wagnériens chez Burgess

Any Old Iron relate l'histoire d'une famille au travers du mythe d'Excalibur. Le roman met en scène l'hybridation de plusieurs cultures (russe et galloise entre autres), de plusieurs époques et de plusieurs lieux. La caractéristique fondamentale du roman consiste en un télescopage du mythe et de l'Histoire : aux faits historiques du *xx^e* siècle se juxtaposent des éléments liés à la quête du Graal, de sorte que l'Histoire semble contenir en germe certaines structures mythiques. Il y aurait un lien analogique entre les structures qui régissent le mythe et l'Histoire, mais aussi des analogies formelles entre divers mythes. À cet égard, la lettre *A* gravée sur l'épée relève de la polysémie¹ et symbolise l'entrecroisement des mythes².

Par ailleurs, l'amalgame de diverses dynamiques temporelles et de divers types de récits se manifeste clairement dans l'onomastique qui se réfère à l'historique comme au fictionnel. Un personnage s'appelle Haydn Mozart Jones et

¹ Comme la lettre *S* dans *Tremor of Intent*, la lettre *A* ici rappelle le jeu polysémique dans *The Scarlet Letter* de Hawthorne.

² La lettre *A* renvoie aux légendes liées au roi Arthur comme celles associées à Attila. Les noms des héritiers de l'épée sont Aetius et Ambrosius Aurelianus.

il existe des villes comme Wczoraj, Jutro, Zelazo, Rdza, Stal, Miedz¹, mais aussi des noms réels tels que Kipling ou Conrad ou des lieux existants tels que Nysa.

C'est aussi l'onomastique qui permet de rapprocher le roman de la *Tétralogie* wagnérienne : celui qui ramène l'épée de l'Union Soviétique se nomme Reginald, nom dont l'anagramme phonétique [ˈraɪŋɡɪd] rappelle *Das Rhinegold*. L'allusion à Wagner apparaît d'ailleurs à plusieurs reprises. La structure mythique wagnérienne fondée sur la transgression et sur la malédiction se trouve reflétée dans le roman :

“What I say is curses on the stuff. Bloody curse the thing that's brought nothing but quarrels and thieving. Throw it in the Usk is what I say.” Irwin Roth, a musical man, listened with interest. That was Alberich cursing the Rhinegold. All myths were fulfilled sooner or later in everyday life. (AOI, 256)

D'autres allusions parsèment le texte : le Caledwlch est comparé au Nothung, la refonte de l'épée est mentionnée (« Melt the sword down and make knives and forks out of it » (AOI, 59)), le lingot d'or jeté dans l'étang rappelle le trésor du Rhin rendu à la fin de la *Tétralogie*². L'allusion à Wagner est elle-même naturellement légitimée par la parenté entre les mythes de l'épée³. Les échos wagnériens apparaissent aussi dans d'autres romans, véhiculant systématiquement une symbolique liée aux rapports entre mythe, Histoire, fiction et réalité.

The Doctor is Sick, par exemple, recourt à des allusions à la *Tétralogie*, tout en les subvertissant. Le wagnérisme burgessien devient un vaste terrain humoristique⁴. La quête de la liberté devient ici littéralement fuite de la maladie. Ainsi, lorsque le protagoniste réussit à s'échapper de l'hôpital, pour la première fois, il fait irruption dans un monde festif, prôné sur la corporéité et la sexualité. L'allusion à Wagner devient plaisanterie, liée au corps :

From the juke-box in the far corner two light American voices, of the new generation of castrati, sang of teenage love amid recorded teenage screams. [...] The vast man belched on a draught of beer and converted the belch into Siegfried's horn call. He followed this

¹ Ces noms des villes fictives portent soit sur le temps, soit sur la matière liée à l'épée. La toponymie provient du polonais : *wczoraj* (hier), *jutro* (demain), *żelazo* (fer), *rdza* (rouille), *stal* (acier), *miedz* (cuivre).

² Il semblerait que *Any Old Iron*, écrit près de trente ans après *The Worm and the Ring*, garde un lien avec le wagnérisme non plus en tant que matrice originelle transposée dans la fiction, mais davantage en tant que modèle de réécriture, où se superpose plusieurs mythes grâce à la similitude de leur structure profonde.

³ C'est le *Nibelungenlied* du XIII^e dont s'inspire Wagner qui renvoie à des éléments historiques liés à Attila et à Aetius.

⁴ Le brouillage de pistes entre l'historique, le mythique et le fictionnel est également à l'origine du comique dans *Any Old Iron*.

with a cry of *Nothung! Nothung!* and ended with a bar or two of the burning down of Valhalla. (DIS, 24)

Les jeux de mots¹ placent d'emblée l'allusion wagnérienne dans la sphère de la plaisanterie et de la parodie. Le monde dans lequel le protagoniste se meut est un mélange de la bouffonnerie du cirque et de l'univers mythique, de sorte que la liberté retrouvée se mue en un onirisme étrange qui présage l'ultime coup de théâtre du roman². L'allusion musicale contribue ainsi à construire une atmosphère d'hybridation loufoque : la nouvelle musique se mêle à la musique ancienne, la temporalité mythique côtoie la temporalité actuelle³.

Le wagnérisme du roman est également lié au personnage de Les qui appartient autant au spectacle, travaillant à la mise en scène de la *Tétralogie*, qu'à l'environnement du bar. Là aussi, le comique transparait dans les jeux de mots⁴, dans les allusions associées à la corporéité⁵ et dans la reprise parodique⁶.

5.2.2.2 Les reprises de la *Tétralogie* : *The Worm and the Ring*

Dans *The Worm and the Ring* de Burgess, la technique principale consiste en ce que le texte tisse un réseau de références plus ou moins saillantes à la *Tétralogie* de Wagner. On peut dès lors esquisser une typologie de différentes reprises. Constatons d'abord que la dynamique qui s'établit entre l'œuvre de Wagner et le roman de Burgess ne peut être simplement un rapprochement entre musique et littérature, mais constitue plutôt un lien entre ce qui relève du littéraire

¹ Paronomase *Nothung/nothing* et polysémie du mot *bar* (mesure, pub, mais surtout l'ancienne forme « bar » – *AAB* – réhabilitée par Wagner).

² Comme dans *La Vie est un songe* de Calderón, la question essentielle de la fin du roman est de savoir ce qui relève du rêve et ce qui relève du réel.

³ « A Medusa, her long coat as shabby and dusty-black as the dog's, came up to Edwin and asked him to dance. [...] Frantic shoving dancing went on before the golden calf of the juke-box – a man who had taken his teeth out for fun; a woman whose breasts bounded lazily up and down, out of time with the music; a Mediterranean man shaven to a matt blue; a coach driver in his cap; a genteel woman in a raincoat, tremulous with gin; two flat-chested girls who danced woodenly together, talking German; a middle-aged blonde with a bull-dog's face – all seemed somehow mixed in one moving mush, like pease pudding. » (DIS, 25).

⁴ « "There was nothing on tonight, so I thought I might as well come here as anywhere else. Last night was *Sieg* and tomorrow night's *Gott*, but there's nothing doing tonight. Heavy work, and you need a night off. Singers go on about what they have to do, but I tell them that they ought to try lugging bloody Valhalla about and making sure that you know where the bloody Rhinegold is, ready for throwing back into the water. That's why they took me off props and back on the heavy stuff." » (DIS, 52).

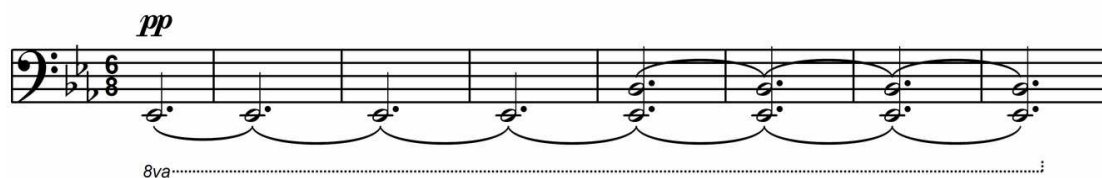
⁵ « He belched and converted the belch into the opening of Siegfried's *Trauermarch*. "Marvellous," said Les, "That is. Carrying old Siegfried to the funeral pyre." » (DIS, 101).

⁶ « Les nodded vigorous acceptance of the return challenge and began to sing disconcertingly the sailor's song which begins *Tristram and Isolde*. He sang it in a strange and apocryphal translation: "The wind's fresh airs | Blow landward now. | Get up them stairs, | You Irish cow." » (DIS, 106).

et ce qui appartient déjà au musico-littéraire. En effet, le concept de *Gesamkunstwerk* fait que la *Tétralogie* est une somme de plusieurs arts. L'union principale est bien celle qui existe entre la musique et le drame. Par ailleurs, on sait que le travail sur le livret de la *Tétralogie* a précédé la composition¹. Dans ce contexte, les nombreux renvois romanesques à l'opéra wagnérien amorcent inéluctablement une ambivalence quant à la nature du lien entre les deux œuvres.

Fondamentalement, on peut penser qu'il s'agit soit de références au livret même, donc plutôt à la *fabula*, auquel cas on aurait affaire à un intertexte à proprement parler, soit de renvois à la musique, auquel cas il y aurait soit une reprise formelle, soit une reprise thématique. Cependant, l'idée fondatrice de l'œuvre wagnérienne présuppose qu'il n'y ait pas de frontière nette entre le drame et la musique. Les *leitmotive* impliquent à la fois un fonctionnement musical, tributaire du phénomène de la répétition, et un fonctionnement littéraire, lié à la possibilité de signification musicale. Dans l'ébauche d'une typologie, il est donc nécessaire de garder à l'esprit l'ambiguïté, déjà importante dans l'œuvre de Wagner, entre le musical et le littéraire.

D'abord, c'est la *reprise thématique* ou *symbolique* qui est au fondement de la transposition. Elle se rapporte, la plupart du temps, aux objets ou aux idées fondamentales du *Ring*, tels que l'or ou les quatre éléments. C'est le cas de la reprise dans l'*incipit* du roman burgessien. L'œuvre de Wagner ouvre sur la scène du Rhin. La cosmogonie débute avec l'eau : musicalement, c'est d'abord la note *mi* bémol majeur qui engendre tout l'univers ; la genèse débute *piano pianissimo*, avec la note de *mi* bémol s'étendant sur plusieurs mesures et créant ainsi la stase² :



Exemple 26 – Richard Wagner, *L'Or du Rhin*, WWV 86A, « Prélude ».

¹ Voir Jean-Claude Berton, *Richard Wagner et la « Tétralogie »*, Paris : PUF, 1986.

² Voir le contexte de ces exemples en annexe A.21.

Puis, vient la Nature avec le motif du Rhin :



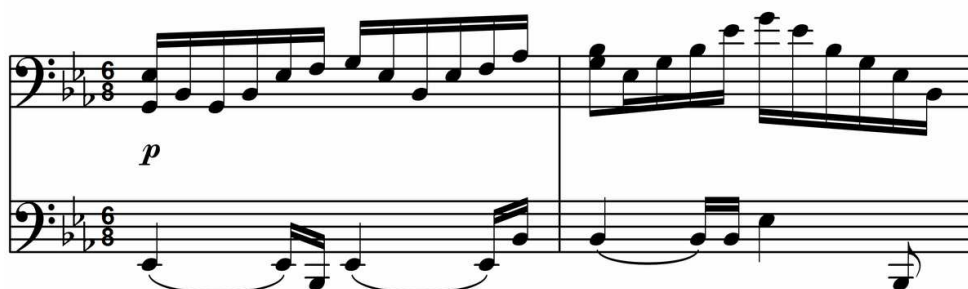
Exemple 27 – Richard Wagner, *L'Or du Rhin*, WWV 86A, « Prélude ».

Et le motif des vagues :

Exemple 28 – Richard Wagner, *L'Or du Rhin*, WWV 86A, « Prélude ».

Le roman de Burgess reprend ce commencement centré sur l'élément de l'eau, en ancrant la scène initiale dans les vestiaires d'une école : « In the caverns of the cloakrooms there was treble laughter and guffaws rang under the showers. The whole building seemed to turn to water – flushing cisterns, hissing taps, elementary games in the urinals. » (WR, 3). L'eau est aussi présente à l'extérieur, à la sortie de l'école : « And outside was rain » (WR, 3). Dès le début, aussi, c'est la dimension sonore qui est privilégiée et c'est le son lié à l'élément de l'eau qui permet d'ancrer l'*incipit* dans le contexte wagnérien : « the rain tumbled, gathered in the pitted asphalt, sang along the gutters, spewed from the labouring pipes » (WR, 3).

Au niveau rythmique, le prélude de *L'Or du Rhin* met en place une progression du statique au dynamique : dans une mesure à 6/8 se déploie d'abord une seule note (*mi* bémol ci-dessus sur quatre mesures), elle est ensuite doublée à la quinte, puis on passe à une première mobilité avec une cellule rythmique caractéristique (croche, noire pointée liée à une noire, croche, blanche pointée), puis se superpose à cette cellule un motif encore plus mobile, d'abord en croches, puis en double-croches :



Exemple 29 – Richard Wagner, *L'Or du Rhin*, WWV 86A, « Prélude ».

Tout est *piano*, mais le mouvement croît en dynamique. Chez Burgess, une rupture mime cet accroissement initial : on quitte le statisme d'un cours de musique¹ et l'agitation emplit la cour d'école. L'*incipit* du roman transpose ainsi le prélude du *Ring* de façon thématique et symbolique en reprenant l'élément de l'eau, tout amorçant d'ores et déjà une transposition structurale avec l'idée de la progression et de la mise en branle de l'univers qui rappelle la cosmogonie.

D'autres allusions parsèment le texte. L'arc-en-ciel réapparaît plusieurs fois, rappelant l'arc-en-ciel que déploie Wotan pour accéder au nouveau château, Walhalla². Les nombreuses allusions liées au dragon rappellent aussi bien le défi lancé par Loge à Alberich dans *L'Or du Rhin* que l'ancre du géant Fafner, transformé en dragon et tué dans *Siegfried*³. Gardner, dont le nom rappelle celui de Fafner, incarne le géant, tandis que le mot *bar* garde un lien étroit avec l'œuvre wagnérienne. Une autre allusion émerge dans le dialogue entre le protagoniste Howarth et son fils, dialogue qui porte sur la signification musicale naturelle :

“When birds sing, Dad, is it meant to be *really* a kind of music?”

“Well,” said Howarth cautiously, “It’s a kind of self-expression, I suppose. But human music’s meaningless, isn’t it? Bird song always means something. It means things like “Come here, I’m waiting for you”, or “I’ve just had a very good feed of worms”, or it means sexual desire.” (WR, 104)

Or, c’est précisément ce qui se passe dans la *Tétralogie* lorsque Siegfried, après avoir bu du sang de dragon, se met à comprendre le langage des oiseaux qui l’avertissent par trois fois.

¹ « Musical Appreciation in the School Hall ended abruptly. » (WR, 3).

² « Ennis played, on the new Bechstein, a kind of limping march of his own composition. The staff hoods gave them a certain transient rainbow dignity. » (WR, 79).

³ « Soon the bus came, a dragon of light » (WR, 71) ; « In the cosy smoke of the fashionable bar of the Dragon, Dr Gardner stood with comfortable business-men. » (WR, 74).

Le roman établit ainsi un réseau de renvois plus ou moins explicites à l'œuvre de Wagner, mettant en place des allusions ponctuelles qui ne reprennent que certains aspects de la *Tétralogie*, si bien qu'il s'agit d'abord et avant tout d'une structure à multiples reprises discrètes. Cette manière ponctuelle de faire référence aux éléments constitutifs de l'œuvre de Wagner fait que la nature de la réécriture relève davantage de la thématique, de la symbolique et du code. En donnant une dimension humoristique et ludique à la reprise codée, le roman crée la nécessité d'une connivence entre le texte et le lecteur : une certaine connaissance de *L'Anneau* est requise pour déchiffrer la dimension comique du roman qui repose avant tout sur le décalage entre l'origine et le réécrit. On voit aussi qu'il est difficile de trancher entre la reprise ponctuelle et la réécriture de l'histoire wagnérienne. L'une découle naturellement de l'autre.

On peut appeler ce second type de reprise, plus global et intrinsèquement lié au premier, *reprise fabulaire*. Le roman reprend alors à son compte certains aspects de l'histoire wagnérienne, en réécrivant la *Tétralogie*. À ce titre, *The Worm and the Ring* construit d'abord un réseau de correspondances entre les personnages. Ainsi, les filles, dans la cours d'école, incarnent les jeunes nixes, les trois filles qui gardent l'or du Rhin et qui charment les humains pour détourner leur attention du trésor. Le très jeune âge des naïades chez Wagner permet à Burgess de légitimer la transposition de la *Tétralogie* dans le contexte scolaire. Les noms des nixes, Woglinde, Wellgunde, Flosshilde, sont repris dans le roman et correspondent respectivement à Linda, Thelma et Flossie. Alberich, le roi des Nibelungen, la race des nains dans la *Tétralogie*, est incarné à son tour par le personnage d'Albert Rich. L'apparence physique et le désir inassouvi d'Alberich participent à la construction de l'analogie entre les quasi-homonymes Alberich et Albert Rich : dans le premier chapitre, par exemple, le discours indirect libre d'Albert Rich, centré sur le potentiel érotique des jeunes filles fait directement référence à la convoitise d'Alberich qui tente de s'approcher des filles du Rhin.

En outre, d'autres correspondances se tissent entre les deux œuvres, la parenté s'opérant le plus souvent grâce à la paronomase onomastique : le directeur de l'école, Mr Woolton s'apparente à Wotan, et sa satyriasis rappelle l'infidélité de Wotan ; son épouse, Frederica Woolton, reflète Frica, la wagnérienne ; l'enseignant de chimie, Lodge, incarne Loge, dieu du feu et

conseiller de Wotan ; Miss Fry rappelle Freia, car son attrait physique correspond au secret de jeunesse cristallisé dans les pommes d'or que garde Freia ; le commerçant Gardner rappelle l'avidité de Fafner ; le professeur d'allemand, Christopher Howarth, protagoniste du roman, renvoie à Siegfried. Howarth ne cesse de tramer des projets érotiques et commet l'adultère avec Hilda qui représente Brünnhilde. L'union interdite correspond à l'amour trahi entre les héros wagnériens et rappelle aussi la trahison et l'inceste advenus dans le couple entre Sieglinde et Siegmund. Ce type de réseau de reprises, que l'on peut nommer *reprise actantielle*, contribue, avec la reprise thématique, à la réécriture globale et fabulaire.

Les références aux thèmes et aux personnages vont en effet de pair avec la trame de l'histoire : le jeu de séduction entre le nain et les filles du Rhin, la convoitise érotique, puis le vol de l'or par Alberich et l'abjuration de l'amour trouvent leur pendant dans l'intrigue du roman de Burgess. Les exemples de transposition fabulaire prolifèrent : Albert Rich glisse maladroitement, tout comme Alberich¹ ; tout comme les filles du Rhin, les filles se moquent de l'apparence physique du personnage ; les rondes des filles du Rhin autour d'Alberich se retrouvent dans la rixe entre Flossie et Albert Rich² ; l'or est volé aussi, mais il prend, dans le roman, la forme symbolique de l'écrit dérobé. Albert Rich s'empare du sac de Flossie, où il trouve son journal intime. Le journal sera le symbole de l'or et de l'anneau dans tout le roman.

La correspondance entre l'écrit et le trésor contient alors en germe une symbolique multiple. L'or dérobé par Alberich traduit la convoitise du pouvoir, représentant à la fois le pouvoir financier et le pouvoir abstrait. Il s'associe dès lors à l'anneau, au Tarnhelm, symbole de la transformation, au Notung, image de la révolution, ou encore à la lance de Wotan. Les objets magiques sont des instruments du pouvoir dont certains – l'anneau – portent des inscriptions sous forme de runes. Si les runes représentent la loi écrite, donc publique et lisible, les hiéroglyphes de l'anneau sont indéchiffrables, de sorte que le pouvoir que l'anneau confère à celui qui le possède devient incontrôlable. Le journal intime, comme l'anneau, passe de main en main, et fait glisser la signification du pouvoir

¹ « [...] as he clumsily stumbled. » (WR, 4).

² « A sort of dance began, she chasing now, he eluding. » (WR, 5).

de la sphère politique et pécuniaire à l'espace intime et à la puissance du secret privé. À tour de rôles, chez Burgess, le journal-anneau déploie sa puissance en tant que source d'érotisme (secret de l'inceste, source de preuve et de condamnation) ou encore, métatextuellement, puissance de la fiction. Albert Rich, qui le vole, rêve du pouvoir que l'or-journal pourrait lui conférer¹. On demande alors à Lodge de reprendre le journal à Albert Rich, tout comme, chez Wagner, c'est avec Loge, et sur son conseil, que Wotan descend dans le monde souterrain pour subtiliser l'or au voleur.

Tout se passe donc comme si s'opérait un glissement entre le symbole du pouvoir et le symbole du savoir : si, chez Wagner, c'est le frêne et la source de la sagesse qui constituent l'origine du savoir, chez Burgess, c'est l'or même qui semble être devenu puissance de savoir, donc source de pouvoir. C'est l'écriture qui est alors mise en exergue et présentée comme puissance. Le lien entre l'anneau et l'érotisme est également opérationnel chez Wagner, ne serait-ce que dans la volonté d'Alberich de goûter au plaisir sexuel à l'aide de l'objet magique. La prégnance de l'or en tant qu'il est origine des objets du pouvoir sous-tend par ailleurs tout le premier chapitre : le texte est parsemé de mots contenant le mot français *or*². Puis, lorsqu'on se trouve à proximité de l'or, c'est le sonore qui l'annonce, un peu comme s'il s'agissait d'un *leitmotiv*³. Quand la question du journal-or est abordée, c'est le motif de l'eau qui retentit⁴.

À partir du symbole principal de l'or qui devient écrit, s'organise un réseau d'embranchements liés à l'écrit comme source de sagesse. L'incipit du troisième chapitre renvoie au heaume magique⁵ chez Wagner. Or, chez Burgess, il s'agit d'une mise en abyme de l'écriture : la bande dessinée qu'est en train de lire Mimms dont le nom rappelle celui du frère d'Alberich, Mime, chargé de forger le heaume magique. L'écrit est immédiatement confisqué par Albert Rich pour inspection. Par ailleurs, Howarth accuse le Dr Gardner d'avoir plagié ses travaux

¹ « Power with that book he would have her where he wanted her, when he wanted her. And as for him ... He had lain awake last night dreaming of blackmail. But how much better to be the only one in the school who could, with a wrist-flick, send packing the man at the top. » (WR, 50).

² On pourrait parler d'une substruction graphique et phonétique : « Chill theorems appeared sourly in the rain. "Lorna Doone. French. " » (WR, 6). Le même phénomène apparaît dans *Le Crépuscule des dieux* d'Élémir Bourges, déjà mentionné.

³ « [...] money tinkled and rustled, and the till rang tinnily continually. » (WR, 74).

⁴ « Tin the w.c. next door water sang explosively. » (WR, 55).

⁵ « Suspended in the wind of his flight was the cloak of invisibility [...]. » (WR, 45).

scientifiques. Le savoir est ainsi volé, confisqué, plagié¹. Le plagiat rappelle l'usurpation de l'anneau par Fafner et la source de sagesse tarie. En outre, Woolton reçoit des lettres de menace, lui ordonnant d'abandonner son poste. L'écrit devient alors le moyen d'influence, d'usurpation du pouvoir et de manipulation. La dynamique entre le lisible et l'illisible joue un rôle essentiel : si chez Wagner les runes de la lance sont de l'ordre du lisible et celles de l'anneau de l'ordre de l'illisible, le journal-anneau chez Burgess n'est pas à lire, relevant de la sphère privée, mais une fois lu, le savoir acquis – la pédérastie présumée de Woolton – devient une arme puissante contre le pouvoir. Lodge est d'ailleurs hésitant quant à l'utilisation de l'écriture². Ce qui n'est pas à lire peut relever du secret intime ou encore de la censure, comme l'autodafé d'un autre journal mentionné dans le texte³.

D'autres exemples montrent que certains éléments de la trame du roman s'apparentent au récit wagnérien. Le second chapitre met en scène Woolton et son épouse en train de parler de la nouvelle école⁴. De façon similaire, la seconde scène de *L'Or du Rhin* passe de l'eau à l'air, où vient d'être achevée la construction du château pour Wotan et Fricka. Ce sont les géants qui ont bâti la nouvelle demeure des dieux, et, pour entrer au Walhalla, Wotan fait se déchaîner une tempête que le texte reprend aussi⁵, puis l'arc-en-ciel sert de passerelle permettant d'accéder au château⁶.

Les divers cas de rapprochements musico-littéraires laissent penser que la reprise, thématique, symbolique ou fabulaire, est tributaire d'un rapport intertextuel et pourrait s'accompagner d'une *reprise formelle*. Cette dernière est patente, en effet, à deux niveaux distincts. D'une part, la forme globale du roman suit la division wagnérienne en quatre volets. Le nombre d'actes ne correspond cependant pas toujours au nombre des subdivisions de la *Tétralogie*. D'un tout

¹ « “Your trouble, Chris,” he said, “is that you know too much [...]. Well, you can't blame an ignorant bastard like me for gulping the odd drop from the barrel.” » (WR, 59).

² « We are condemned for our actions [...]. We are entitled to think what we like. Or are we? [...] But, still, to write is to utter, and utterance is action. » (WR, 53).

³ « His own diary of religious doubts, found by the headmaster, burnt in the boiler-room, *auto-da-fé*. » (WR, 67).

⁴ « “It's finished,” he said. “the school's finished. Space, light, air, shining laboratories, rational chairs and tables. But, above all, space. We've been working in incestuous rat-holes.” » (WR, 25).

⁵ « [...] hearing the rain needle down on the worn stuff, like so many tiny sewing-machines. » (WR, 77).

⁶ « Above the easing rain a shining bow stretched, the colours neatly filed as on some garish cosmetic chart, arched and shameless, a covenant. » (WR, 78).

autre ordre est la reprise formelle *leitmotivique*. Il ne s'agit pas vraiment de construire des *leitmotive* à l'instar de Wagner, mais plutôt d'y faire allusion à l'aide d'un thème littéraire.

Le motif wagnérien opère à la charnière entre le littéraire et le musical : le *leitmotiv* entre dans le processus de la récurrence et le régime de la répétition lui confère un caractère essentiellement musical ; mais, puisque chaque motif possède une signification propre, il se rapproche du thème littéraire. L'une des conséquences de cette ambivalence est la possibilité pour un thème de faire irruption avant même que ce qu'il représente se manifeste sur scène. En reprenant thématiquement un motif wagnérien, le texte burgessien ne fait qu'en reprendre la dimension littéraire. Le *leitmotiv* devient simplement thème. C'est le cas de la reprise du *leitmotiv* de l'eau, des vagues et du Rhin. Le thème de l'eau est avant tout évocation linguistique. Néanmoins, structurellement, il établit une dynamique de cycle, dans la mesure où il est repris à la fin du roman¹, rappelant la *Tétralogie*, où l'élément aquatique revient également à la fin. Le texte crée une cellule thématique spécifique, puisque l'eau de l'*explicit* est associée, comme dans l'*incipit*, aux vestiaires d'école². Malgré cette utilisation du thème littéraire qui fait écho au *leitmotiv*, la dynamique de la répétition n'est pas systématique : la reprise formelle demeure à cet égard dans la sphère du littéraire, car le thème tient plus du sens que de son ancrage temporel. Le seul véritable *leitmotiv* dans *The Worm and the Ring*, proche du *leitmotiv* wagnérien en ce qu'il implique à la fois le littéraire par sa signifiante et le musical par sa dynamique temporelle, apparaît avec la répétition de la phrase de Martin Luther : « *Ich kann nicht anders* ».

Si les diverses reprises établissent un lien étroit entre le roman et l'œuvre de Wagner, un certain nombre d'allusions déjouent et subvertissent la similitude. Le premier facteur de distanciation réside dans le comique. La grande majorité des exemples cités recèlent une part d'humour, qui fonctionne à la manière d'une reprise parodique. Le comique provient également des multiples jeux de mots liés à la *Tétralogie*. Il peut s'agir de simples allusions à un élément de l'œuvre

¹ « He stood by the window of his office, seeing rain fall on the suburb. » (WR, 272).

² « All he could hear was the automatic flushing of the boys' urinal and the ticking of the big clock in the Hall. Time had brought what it had to bring. » (WR, 273).

wagnérienne¹, opérant fréquemment dans un régime ponctuel et comique de l'allusion. De surcroît, malgré les correspondances actantielles déjà mentionnées, certains rôles de l'œuvre wagnérienne semblent librement distribués, si bien que la structure qui sourd du réseau actantiel est dispersée, instable et potentiellement assignable à tout personnage ou élément. En ce sens, le rôle du géant glisse vers d'autres éléments tel que le bus². L'idée de la malédiction et celle du renoncement, cruciales dans le *Ring* en tant que clef pour la forge de l'anneau, apparaissent aussi sous diverses formes : au début ce sont les enfants dont les cris rappellent les jurons du nain Alberich³ ; puis, c'est Albert Rich qui condamne les jeunes filles⁴ ; Christopher Howarth participe également à ce rôle⁵.

Un autre exemple de circulation de rôles émerge avec l'or : si le symbole principal de puissance est celui du journal intime, d'autres métaphores de richesse apparaissent, telles que le chat siamois pour Veronica⁶. Outre le fait que le jeu de mots avec le phonème [ɔ:] souligne la valeur symbolique de l'or, on a aussi affaire à d'autres jeux de sonorité comme la répétition de ['vəʊtəv] qui rappelle le nom ['vəʊtɑ:n]⁷.

De surcroît, un certain nombre de reprises fonctionnent comme des *reprises faussées*. Albert Rich ressemble à un chien ; or c'est la lignée de Hunding qui s'y apparente étymologiquement. Les jeunes écolières blessent Albert Rich à l'œil⁸ ; or c'est Wotan qui a perdu l'usage de son œil gauche, symbole de l'intuition, en buvant de l'eau de la source de la sagesse au pied du frêne magique. Puis, Albert Rich trébuche lorsqu'il tente d'attraper l'une des jeunes filles : si c'est, en effet, Alberich qui ne cesse de glisser dans le Rhin, ce thème réapparaît avec l'épouse de Woolton qui perd l'équilibre⁹. À cet égard, les archétypes transposés ne sont pas stabilisés, mais au contraire permettent une

¹ « To the distant horn-call the year stirred. Soon it would begin to dress, wearing in its cap a ring as a badge. » (WR, 76).

² « [...] the red giant screamed up across the street. » (WR, 6).

³ « The raincoated dwarfs screamed their valedictions of insult. » (WR, 3).

⁴ « Damn it all, [...], everybody, damn it. » (WR, 4).

⁵ « To hell, to hell, to hell. Howarth banged the triple execration on his knee. » (WR, 10).

⁶ « She was Veronica's sole luxury, her strip-lighted cocktail cabinet, her Dior original. » (WR, 13).

⁷ « Vote of thanks seconded, vote of thanks to the prosper of the vote of thanks. Vote of thanks to the prosper of the vote of thank seconded. » (WR, 84).

⁸ Par ailleurs, c'est aussi un élève qui est blessé à l'œil (« and a child got an eyeful of plaster » (WR, 72)).

⁹ « [...] Old Mrs Woolton slipped. » (WR, 84).

circulation constante : si Howarth rappelle Siegfried par son union interdite, son fils Peter, incarne aussi l'héroïsme siegfriedien par sa tentative de défendre la foi chrétienne. Le roman s'éloigne ainsi de proche en proche de la simple transposition du modèle wagnérien pour donner lieu à une réécriture à part entière qui ancre le mythe wagnérien dans le contexte de l'époque moderne¹.

La confrontation du mythique et de l'historique ou du réalisme est encore une fois à l'œuvre. Encore une fois, la musique porte en elle un modèle de tension entre temporalités différentes. La transtemporalité réside donc surtout dans la subversion et dans l'agonistique de strates temporelles, menant à une signification moderne du mythe wagnérien.

5.2.2.3 La signification moderne du *Ring*

La clef centrale de la transposition de la *Tétralogie* réside dans la confrontation du mythique wagnérien et de la quotidienneté moderne, qu'il s'agisse de la vie du couple, de l'institution ou de la rumination intérieure d'un personnage. La confrontation du mythique et du quotidien réaliste du roman possède aussi un lien explicite avec l'œuvre de Joyce. Plusieurs questions-clefs construisent la réécriture moderne du mythe wagnérien.

Premièrement, l'école apparaît avant tout comme origine du monde. À ce niveau, la reprise de la cosmogonie wagnérienne, symbolisée par l'élément liquide, contient en germe la sexualité : l'érotisme du *journal-or* montre une sexualité adolescente, teintée de transgressions. La pédophilie, l'inceste et l'adultère vont caractériser l'univers de l'école, impliquant aussi bien les élèves que les maîtres. La transgression érotique, c'est ce qui ressort aussi de la *Tétralogie* : l'érotisme des jeunes filles du Rhin, la convoitise d'Alberich, puis les liens interdits, Wotan inséminant Erda (la terre maternelle), Wotan s'accouplant avec une simple femme, Sieglinde et Siegmund donnant naissance à Siegfried. Dans ce contexte, l'or est avant tout porteur d'un potentiel érotique. Il sert, sous la forme de journal intime chez Burgess, à véhiculer la sexualité interdite. Woolton se trouve ainsi accusé de pédophilie. Howarth se trouve, à son tour, accusé d'avoir perverti les enfants en s'engageant dans une union adultère avec Mrs

¹ Burgess indique la progressive subversion de son parangon : « The realism overcame the symbolism. This usually happens when the novelist possesses, which Joyce did not, a genuine narrative urge. » (LWBG, 368).

Connor lors d'un voyage d'école à Paris. Si les transgressions wagnériennes (le vol de l'or, l'atteinte au frêne magique) ne peuvent présager qu'une fin tragique, la transgression originelle dans *The Worm and the Ring* est bel et bien liée à la sexualité.

Deuxièmement, c'est la question du pouvoir qui est soulevée. Si dans le *Ring* l'eau est le royaume du Père Rhin, l'air celui des dieux, les souterrains celui des Nibelungen, dans le roman, la mise en scène dans l'espace d'une école paraît réunir et amalgamer toutes les strates wagnériennes. L'école se montre alors rapidement comme un lieu de spéculation et de manipulation. Les dirigeants sont inaptes à gouverner l'institution et doivent être détrônés et remplacés. Le crépuscule des dieux mène alors à un renouveau, et suscite une réflexion sur le pouvoir, sur la capacité à diriger et sur la responsabilité¹. Les allusions à *l'Anneau* sont assez explicites. Le crépuscule de Wotan est celui de Woolton qui tente de rationaliser son déclin, considérant le pouvoir de façon pessimiste et machiavélique².

Cette confrontation du mythique et du politique pose encore une fois la question de la fiction dans l'œuvre de Burgess. L'or en tant que symbole est aussi celui de la puissance de l'écrit. Woolton refuse de prendre pour argent comptant le journal que ceux qui souhaitent le détrôner produisent comme seule preuve contre son illégitimité³. Burgess transpose ainsi l'univers mythique dans un microcosme de pouvoir, où les mêmes instincts de volonté de puissance dictent les actes des personnages, mais où le trésor convoité et volé ne se réfère plus à un symbole explicite de l'or, mais à l'écrit qui représente à la fois le savoir, la loi, le

¹ « [...] a man who's given power can't afford to be as I was. You know – liberal, trusting in an innate moral sense, and so on. If you're going to take power, you've got to be a big thundering Jehovah, even though you hate the role. The people under you have to believe in your capacity for working cheap miracles. [...] I've not been a bad headmaster; I've just been no headmaster at all. I've never tried strong-arm methods and then been humiliated with failure, because once strong-arm methods fail there's nothing else that can be tried. I've never had my thunder shown up as so many twopenny fireworks. I've never tried the Jehovah technique, in fact. I've just been nothing. [...] Power should go to the not-too-intelligent, the suspicious, the sentimental. Of course the School will go to somebody who just likes power for its own sake. Strangely enough, the School will flourish under his divine governance. [...] Queer, how one comes back to theological terms. » (WR, 241-243).

² « I perceive that my failure – and I most certainly admit failure – sprang from my unwillingness to recognize the difference between man as a free individual and man as a political cipher. I did not appreciate that the qualities required in a civilised human being were opposed to those most desirable in a ruler. [...] For the art of government involves the stripping from the ruler's personality of those very attributes which it is the ambition of the civilised man to achieve. » (WR, 252).

³ « “You naturally assume that the contents relate to real events, that every word is true.” [...] “Diary usually is that. Write down what happens. As in the battalion war diary.” » (WR, 223).

secret, l'interdit, mais aussi, à un certain degré, la fiction et la littérature. C'est l'écrit qui est détenteur de la puissance érotique, du pouvoir du secret, de la menace ou de la consolation. Force nous est de constater que c'est l'écrit aussi qui, lorsqu'il prend la forme de la citation, constitue le trait d'écriture le plus proche du *leitmotiv* wagnérien. Nous avons mentionné la phrase tirée d'un discours de Martin Luther qui revient plusieurs fois dans le roman, mais d'autres citations peuvent être apparentées au système des motifs : les phrases tirées de Rilke apparaissent çà et là dans le discours intérieur de Howarth ; des extraits du journal sont lus plusieurs fois ; des citations renvoyant à l'œuvre de Wagner apparaissent ponctuellement, constituant ainsi un double discours en tant que commentaire de l'action et passerelle intersémiotique. L'extrait de l'ode 1.22 d'Horace, par exemple, rappelle la lance de Wotan¹ et réapparaît plus tard, accompagné d'une mélodie inscrite en partition dans le texte (WR, 243). Un passage d'un discours de Luther mentionne la terre faisant écho à Erda². Ailleurs, un vers se réfère comiquement aussi aux filles du Rhin³.

La citation contient en germe les fonctions du *leitmotiv* : elle s'établit comme une pièce détachée dans le discours, elle est texte à part entière comme l'est le *leitmotiv*, et elle renvoie à la fois au passé et prédit, en quelque sorte, l'avenir. En ce sens, la citation, même ponctuelle, possède la fonction principale du *leitmotiv* qu'est le double renvoi, à la fois au passé et à l'avenir. À ce titre, une illustration notable émerge à la fin du roman, où Howarth et Veronica consultent l'avenir en lisant Dante : le passage sur lequel ils tombent par hasard rappelle Wagner encore une fois⁴.

Troisièmement, c'est la religion qui constitue l'un des thèmes majeurs du roman. Si Howarth-Siegfried représente le refus du pouvoir et l'héroïsme, il incarne aussi l'apostasie. Le renoncement à l'amour semble se mirer dans l'abjuration de la foi⁵. Le protagoniste trahit son fils, en enseignant et en louant la

¹ « Integer vitae scelerisque purus | Non eget Mauris jaculis neque arcu. » (WR, 37).

² « Auf Erd ist nicht seins gleichen. » (WR, 127).

³ « Sea-nymphs hourly ring his knell. » (WR, 246)).

⁴ « Io ritornai dalla santissim'onda | rifatto sì, come piante novelle | rinnovellate di novella fronda | puro e disposto a salire alle stelle. » (WR, 257). En français : « Je revins de l'onde très sainte | refait tout comme plantes nouvelles | renouvelées de feuillage nouveau, | pur et disposé à monter aux étoiles. » Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, traduction de Lucienne Portier, Paris : Éditions du Cerf, 1987, Purgatoire, XXXIII.142-145, p.359.

⁵ « To hell, however, with both faiths, he thought now. » (WR, 11).

Réforme. La culpabilité catholique apparaît très clairement dans la confrontation entre le père et le fils qui décide de devenir à son tour héros, pour défendre la foi catholique. Plusieurs transgressions portent la nécessité de cette défense au paroxysme. Peter se lance alors dans un acte de bravoure et monte, devant un public d'écoliers, sur un toit, pour aller chercher un ballon. Il tombe et se blesse. C'est là que prend sens pleinement le *leitmotiv* tiré d'un discours de Martin Luther : « Ich kann nicht anders ». Peter devient défenseur et martyr de la foi chrétienne.

L'ancrage dans la problématique du christianisme réactualise ainsi l'*Anneau* : il s'ensuit une dynamique temporelle spécifique, fondée sur la confrontation du mythe et de l'Histoire. À première vue, le fondement de la transposition burgessienne repose sur une réactualisation moderne du *Ring* ainsi que sur une historicisation. D'une part, l'ancrage dans le milieu scolaire rend les résidus mythiques, tels que les éléments, extrêmement concrets, provoquant – lorsqu'il s'agit de symboliser l'eau par les bruits dans les vestiaires – un effet comique. D'autre part, le conflit entre le protestantisme et le catholicisme redonne au cycle wagnérien un aspect historique tangible. Il est important de souligner que Wagner lui-même suit le chemin inverse. Dans son travail sur le texte du *Ring*, le compositeur s'inspire de plusieurs sources mythologiques germaniques, comme l'indique Bruno Lussato :

L'*Edda* domine au début du *Ring*, avant de s'effacer progressivement face à *Nibelungenlied*. L'*Edda* confère à *L'Or du Rhin* son caractère abstrait et cosmogonique, alors que *Nibelungenlied* colore *Crépuscule des dieux* de l'aura héroïque des romans de chevalerie, l'apparentant paradoxalement aux opéras traditionnels que détestait Wagner. *La Walkyrie* est quant à elle en grande partie inspirée de *Völsunga Saga*, Siegfried pour sa part de *Thidriks Saga*. L'articulation entre les différentes sources est réalisée d'une manière particulièrement originale. Wagner a condensé des personnages appartenant à des cycles mythologiques distincts en un seul. Brünhilde est à la fois la Walkyrie de l'*Edda* et la Kriemhild de *Nibelungenlied*. Siegfried est identifié à Sigurd (*Nibelungenlied*) ainsi qu'à Balder (*Edda*). Le résultat de cette condensation est un resserrement de la trame du récit qui entraîne un cumul des fonctions assumées par les personnages.¹

La condition préalable à un tel télescopage de sources semble être le processus de condensation et de *détemporalisation*. Aussi, tout se passe comme si Burgess revenait sur ce travail de condensation et comme s'il procédait à un *décumul* de fonctions, un éparpillement d'attributs qu'illustre la *reprise faussée* et une re-historisation du mythe. Il est également intéressant de noter que l'une des sources que Wagner avait utilisée – *Das Nibelungenlied* – était ancrée dans la

¹ Bruno Lussato, *Voyage au cœur du Ring*, Paris : Fayard, 2005, p.202.

culture catholique et dans un lieu déterminé, Worms. Burgess réactualise cette inspiration wagnérienne dans le titre du roman, mais aussi par le contexte lié à Luther¹. Le roman relie ainsi la question religieuse moderne à l'origine mythique de *Das Nibelunglied* ainsi qu'à la Réforme. S'établit alors un lien entre mythe, Histoire et réécriture des mythes et de l'Histoire. Le roman de Burgess apparaissant comme une re-historisation et une re-adaptation de résidus historiques et mythiques chez Wagner. Autrement dit, *The Worm and the Ring* serait la reconstruction d'une déconstruction.

Il existe aussi un parallélisme entre la création wagnérienne et l'écriture burgessienne, l'analogie résidant dans l'utilisation de l'intertexte. Selon Lussato, en écrivant le livret, Wagner ne fait pratiquement que puiser dans ses sources, en procédant à un collage². On pourrait ainsi comparer le texte wagnérien au centon en tant qu'il est collage de divers textes. L'écriture wagnérienne opère ainsi une déconstruction complète avant de procéder à la recréation, et le symbole de cette activité intertextuelle est cristallisé dans la refonte de l'épée³. Les citations burgessiennes rappellent l'écriture wagnérienne, rapprochant le roman de la *Tétralogie*, malgré la distanciation produite par la re-historisation.

En effet, ce qui semble prévaloir dans le roman, ce n'est pas une simple ré-adaptation et recontextualisation, mais bien une confrontation du mythe et de l'Histoire. Si le roman introduit un ancrage historique, il amorce aussi la cyclicité contenue dans le *Ring*. La pensée du temps qui se dégage dans *The Worm and the Ring* est le résultat de cette confrontation de l'individuel et du général. La forme cyclique confirme le lien avec le wagnérisme. La réflexion thématique sur le temps la souligne⁴. L'idée du vieillissement, celle du renouveau, de la révolution

¹ On peut évoquer, par exemple, la Diète de Worms et l'Édit de Worms de 1521.

² « [...] la plupart des phrases et expressions prononcées par les personnages du *Ring* émanent directement des textes primitifs. On a presque le sentiment qu'à l'instar des auteurs de lettres anonymes, Wagner a utilisé les ciseaux plutôt que la plume. Pour écrire une bonne partie du poème, il aurait découpé dans la masse touffue des textes anciens certains aspects de leurs langues et des expressions dont il avait besoin pour raconter son histoire. » Bruno Lussato, *op.cit.*, p.202.

³ Seule celui qui refondra les morceaux de l'arme pourra la recréer, le simple recollage des diverses bribes n'aboutissant à rien.

⁴ « Everything flows, changes, decays. But the forms are eternal, the physical atoms copy the unchanging and everlasting ideas [...]. Forms are abstractions, dead. There was only this warm changing life of desiring, fulfilling. » (WR, 228).

ou de l'atemporalité mythique ne sont que quelques exemples des aspects temporels du mythe qui persistent dans l'œuvre de Burgess¹.

5.2.3 Le monologue intérieur et le *leitmotiv*

5.2.3.1 La dynamique temporelle chez Wagner

Le rapport agonistique entre le temps mythique et le temps historique ainsi que le rapport ludique entre fiction et réalité s'effectue ainsi dans l'œuvre burgessienne par l'entremise de la présence musicale, qui implique la transtemporalité. Conjointement à la transposition intersémiotique émerge une intention de musicalisation, notable en ce qui concerne le cycle, mais moins importante quant au *leitmotiv*. Nous avons vu que celui-ci est enclenché de façon très ponctuelle par le biais de l'intertexte. Or, c'est dans la technique du monologue intérieur que certains aspects temporels de l'œuvre de Wagner apparaissent clairement.

D'abord, la dynamique intertextuelle, opérante dans le poème du *Ring*, fait pleinement partie de la technique aikenienne. Nous avons vu que le monologue intérieur se construit par un haut degré d'intertextualité qui a trait au centon ou au quolibet. Or, l'aspect citationnel du discours intérieur ne concerne pas uniquement l'intertexte à proprement parler : le monologue intérieur est intégralement à la fois citation et collage en ce qu'il rapporte des bribes de discours fictifs.

Très tôt dans l'histoire de la technique du monologue intérieur, le wagnérisme a joué un rôle essentiel : le roman d'Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*², qui passe pour le premier véritable monologue intérieur, entretient un lien privilégié avec l'œuvre de Wagner, et il aurait servi à Joyce de modèle. Outre la technique citationnelle, apparaissent alors des rapprochements de dynamiques temporelles tels que le *leitmotiv* ou la mélodie infinie qui apparaît dans certains monologues intérieurs sous forme de techniques d'*infinitisiation* de la phrase.

¹ « Christopher Howarth brooded on the unfinished row awaiting him at home. Mum and dad are having a bit of Barney. He tried to trace the quarrel back to its source and, failing, saw again that it was not a separate entity, apt for the diary entry of a sensitive child, but part of a long turgid continuum; not a symphonic movement, so to speak, but a bleeding chunk of a music-drama stretching from everlasting to everlasting. » (WR, 9-10).

² Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, Paris : Flammarion, 2001.

En ce qui concerne la dynamique du *leitmotiv*, on lui attribue fréquemment les notions de récurrence et de dénotation. Le motif wagnérien¹ est, en effet tributaire de ses reprises, et il vise aussi à instaurer une dualité linguistique en musique, en assignant à chaque élément un thème. C'est ce second aspect qui a attiré sur Wagner la foudre des défenseurs de la musique pure, comme Stravinski². Or, ce que l'œuvre wagnérienne parvient à réaliser, ce n'est pas de transformer la musique en langage³, mais de conférer à la musique la dualité temporelle du signe linguistique.

Si l'on examine quelques *leitmotive* du *Ring*, on remarque une double dynamique temporelle. D'abord, le motif est à la fois proleptique et analeptique. Lorsque, dans *L'Or du Rhin*, Loge entre en scène, il dit avoir cherché partout, mais ne trouve pas de substitut pour Freia qui doit être offerte aux géants pour les récompenser d'avoir érigé le Valhalla pour Wotan⁴. C'est à ce moment-là que l'on entend un thème issu du motif des vagues de l'incipit de *L'Or du Rhin*⁵ :



Exemple 30 – Richard WAGNER, *L'Or du Rhin*, WWV 86A, II.

¹ Wagner aurait utilisé les termes *grundthema*, thème fondamental, ou *hauptmotiv*, motif principal.

² « N'est-ce pas, en effet, lui [à la musique] demander l'impossible que d'attendre qu'elle exprime des sentiments, qu'elle traduise des situations dramatiques, qu'elle imite, enfin, la nature? Et, comme si ce n'était pas assez de la condamner au métier d'illustrateur, le siècle auquel nous devons ce qu'il a appelé le progrès des lumières a inventé par surcroît cette absurdité monumentale qui consiste à distribuer à chaque accessoire comme à chaque sentiment et à chaque personnage du drame lyrique une sorte de numéro de vestiaire qu'on dénomme *leitmotiv*, ce qui faisait dire à Debussy que la *Tétralogie* lui apparaissait comme un vaste Bottin musical. » Igor Stravinsky, *Poétique musicale*, Paris : Plon, 1952, p.53.

³ Quand bien même le motif wagnérien réussirait à dénoter quoi que ce soit, cette signification reste seulement opérante dans les confins du système clos et n'a rien d'universel. À ce titre, la dénotation présumée demeure connotation et ne diffère, en cela, en rien de la *Sonata Representativa*, C.146 (1669), de Heinrich Ignaz Biber, par exemple.

⁴ « [...] J'ai regardé partout, | j'ai fouillé avec fièvre | tous les recoins du monde, | pour trouver un équivalent à Freia | qui conviendrait aux géants. | J'ai cherché en vain | et je vois bien | que dans le monde entier, | rien n'a plus de prix | pour l'homme comme récompense, | que le charme et l'attrait de la femme. » Michel Pazdro (dir.), *Guide des opéras de Wagner*, Paris : Fayard, p.485.

⁵ Voir le contexte de cet exemple musical en annexe A.22.

Cette réminiscence¹ du motif des vagues constitue à la fois une analepse et une prolepse, puisqu'elle rappelle l'origine de la transgression et annonce la solution : c'est de l'eau que provient le trésor et c'est à l'eau qu'il devra revenir ; c'est aussi ce trésor qui remplacera Freia. La dynamique du *leitmotiv* est fondée sur l'agrégat d'un présent dans lequel surgissent des bribes du passé qui sont aussi fragments d'avenir. La temporalité du *Ring* consiste donc en une irradiation constante du présent.

Cet aspect conduit à la dynamique du double discours. Lorsque, un peu plus tard, Loge raconte l'histoire de l'or volé², son chant est doublé par le motif des Filles du Rhin, réalisant ainsi un double discours. Les deux propriétés fondamentales du *leitmotiv* wagnérien dépendent ainsi de la dynamique temporelle et de la spécificité sémiologique : c'est un discours multiple, car il renvoie à chaque instant aux temporalités multiples et met en jeu une signification plurielle.

Les notions de répétitivité et d'assignation d'un motif à un référent constituent ainsi non pas le fonctionnement, mais les moyens qui permettent aux *leitmotive* d'opérer une dynamique du double discours, de la multiple temporalité. La *Tétralogie* tout entière fonctionne de cette façon. Lorsque, dans La Walkyrie, pendant le dialogue entre Siegmund et Sieglinde, on entend le motif de Hunding, c'est bien la fonction proleptique qui est en jeu, car Hunding n'est pas encore sur scène³ :

¹ Le motif initial apparaissait dans une cellule rythmique à $\frac{3}{8}$. Il était fondé sur un mouvement descendant-ascendant de croches et sur le déploiement harmonique extrêmement statique (accords arpégés de *mi* bémol majeur et de septième de dominante). Dans cette reprise, il s'agit d'une mesure à $\frac{3}{4}$, où la dynamique ascendant-descendant se déploie aussi par des accords arpégés (*fa* dièse mineur, *la* majeur) avec des triolets et des croches.

² « Le Nibelung, Alberich le sombre brigua en vain les faveurs des baigneuses; | alors pour se venger, il déroba l'or du Rhin. » *Guide des opéras de Wagner, op.cit.*, p.485.

³ Voir le contexte de cet exemple musical en annexe A.23.

Exemple 31 – Richard WAGNER, *La Walkyrie*, WWV 86B I.2.

De la même façon, lorsque Siegmund raconte son histoire à Hunding, disant qu'un ennemi a tué sa mère et ravi sa sœur, on sait que c'est Hunding, car c'est son motif qui retentit. Lorsque Siegmund dit que son père avait disparu, on sait que c'est Wotan, car c'est le motif du Walhalla que l'on entend en creux. La fonction proleptique ou analeptique établit ainsi un double discours musical.

Outre la répétitivité et la dénotation, on voit que la notion de dynamique temporelle multiple, impliquant un double discours, constitue la caractéristique cruciale du *leitmotiv* wagnérien. C'est l'anachronie¹ et non pas la simple dénotation motivique, restée arbitraire, qui rapproche l'œuvre de Wagner du langage. Et c'est cette analogie entre la dynamique temporelle linguistique et musicale qui constitue le facteur majeur du rapprochement entre les techniques du monologue intérieur et la dynamique du *leitmotiv*.

5.2.3.2 Le monologue intérieur dans *Blue Voyage*

Aiken utilise la technique du discours intérieur dans *Blue Voyage* de façon à ce qu'il alterne systématiquement avec les dialogues et avec le récit². Néanmoins, le quatrième chapitre est intégralement fondé sur le monologue intérieur et articulé sur un mécanisme lié au monde sonore. En effet, le chapitre débute par la représentation de sons que le protagoniste entend la nuit dans sa cabine de bateau :

¹ Au sens genettien du terme. Cf. Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p.78-120.

² C'est la technique joycienne qui inaugure la systématité de l'alternance entre le discours intérieur, le discours direct et le récit. De cette manière, dans les chapitres « Calypso » ou « Hades » dans *Ulysses*, par exemple, le discours direct libre et le discours indirect libre sont parfaitement intégrés au récit.

Zring, went the Irish girl's bed curtains again, and *tschunk* went the electric switch on the wall, leaving dark the reticulated grill over the upper berth; and then the bunk creaked, and creaked sea-sawingly; as the Irish girl got into it; and creaked as she corkscrewed her Irish body down the ship-folded bedclothes; an elbow thumped the matchboard partition close to Demarest's ear, and then grazingly bruised it again, and then padded round knee bumped, and the elbow again more swiftly knocked... (BV, 72)

La perception passe par l'auricularisation interne (« to Demarest's ear » (BV, 72)). La submersion dans le sonore devient symbolique (« we are silences drowned in an abyss of sound » ; « the night of sound and water » (BV, 73)). Les bruits de la mer, décrits au début du chapitre (« listen to the wind moaning, [...] listen to the sea » ; « the vast sound of sea » (BV, 72)), sont également présents à la fin du monologue traçant ainsi une boucle (« The Sea. Sea. Sea. Sea. » (BV, 105)). La dimension symbolique du retour au sein maternel paraît flagrante : renforcée par le son du moteur du bateau (« from thrum to thrum of the ship's engine » (BV, 73)), elle est associée aux battements du cœur, eux aussi réapparaissant à la fin du soliloque (« from heartbeat to heartbeat » (BV, 73) ; « In my left ear my heart *te thrum te thrum* » (BV, 105)).

Outre sa valeur symbolique, le sonore dont Demarest fait l'expérience constitue son seul lien tangible avec le réel : ce sont les bruits qui arrachent le protagoniste à ses réminiscences, lui rappelant périodiquement l'univers du bateau. Le sonore opère donc des rappels d'un ancrage temporel spécifique, opposant, ne serait-ce que par la sonnerie de la pendule, le temps objectif au temps subjectif des pérégrinations intérieures, analeptiques et proleptiques, du protagoniste.

S'établit ainsi un balancement contrapuntique : le temps présent alterne avec d'autres temporalités. Le retour à l'actuel s'effectue par le son du temps¹ ou par d'autres bruits :

A child crying somewhere. The most desolating of all sounds is the sound of a child crying. [...] the echo rings in your ear ahhhhhhhhhhh... oo-oo-oo ... ah-h-h-h ... oo-oo-oo-oo. The first thing we do when born is cry. (BV, 85).

Par la suite, l'onomatopée réapparaît seule comme un motif, permettant à chaque fois un nouveau basculement dans le présent. Cette technique d'oscillation entre temporalités rappelle la méthode joycienne dans le monologue de Molly Bloom. Dans *Ulysses*, publié cinq ans avant *Blue Voyage*, l'ancrage dans le présent s'effectue également par le sonore. Chez Joyce, c'est le bruit du train qui vient

¹ « Tin-Tin. Two bells. One o'clock. I ought to be asleep. » (BV, 83).

interrompre le flux de la conscience : « frseeeeeeeefronnnng train somewhere whistling »¹. Or, le sonore extérieur acquiert une qualité musicale, procédant à une allusion à la chanson populaire « Love's Old Sweet Song » et ramenant la conscience à ses pérégrinations :

Frseeeeeeeeeeeeeeeeeeeefrong that train again weeping tone once in the dear deaead days beyond recall close my eyes breath my lips forward kiss sad look eyes open piano ere oer the world the mists began I hate that istsbeg comes loves sweet ssoooooong.²

Le son du train semble contaminer, en quelque sorte, le son en souvenir, comme l'indique la notation phonétique, et les deux sources sonores s'entrelacent³.

Si, aussi bien chez Joyce que chez Aiken, le sonore opère un retour au présent, cet ancrage n'est qu'éphémère : le son véhicule aussi des souvenirs et mène à des divagations. En tant que rappel, apparaissant ponctuellement dans le monologue intérieur, il recèle un fonctionnement similaire à celui des motifs récurrents. La reprise verbale devient une répétition qui rythme le texte. Cette réitération accentue davantage la vacillation contrapuntique entre temporalités différentes, agglomérant le présent, le passé, la projection dans l'avenir, ou encore l'intemporel.

Cet agrégat temporel, bien qu'il paraisse, à première vue, fragmentaire, peu organisé, obéit à une certaine structuration. La fragmentation, la non-linéarité provoquée par l'oscillation entre le passé, le présent et l'avenir, et l'atélologie sont les principales caractéristiques du discours intérieur. Or, un autre trait important émerge dans le monologue de Demarest : la répétition, chez Aiken intrinsèquement puisée dans le freudisme. Le retour du même tend alors à imposer sa structure cyclique, et le texte obéit à une organisation circulaire plutôt qu'à une avancée linéaire et téléologique.

On a d'abord affaire à la reprise de mêmes images ou de mêmes scènes. Dans *Blue Voyage*, l'une des premières scènes que le personnage se remémore est celle qui présente un homme suivi par sa femme poussant une brouette sur laquelle gît un enfant de deux ans :

The man, shuffling, undersized, leans pushing the barrow, on which lies the two-year-old boy under rags of sacking, unmoving, turning only his large eyes full of pain. The woman

¹ James Joyce, *Ulysses*, *op.cit.*, p.706.

² *Id.*, p.713.

³ « [...] on my side piano quietly sweeee there's that train far away pianissimo eeeeeeee one more song » *Id.*, p.714.

hobbles beside the barrow, weeping, pressing the back of a blue hand against her cheek, turning her shrunken face to one side and downward as she whines. (BV, 73)

La cataphore – opérée par le fléchage de l'article défini – fait partie des caractéristiques du discours intérieur libre qui n'a pas besoin d'expliciter l'origine des scènes et des images. Cette première scène réapparaît ensuite légèrement modifiée : « The man, undersized, leans pushing the barrow on which the boy lies unmoving, turning an apathetic eye toward the smoky flares. The woman trots, moaning. » (BV, 74). Dans la reprise, le texte est réduit et étriqué. Il y a bien aussi variation, puisque certains mots apparaissent dans un rapport quasi-synonymique au premier texte (*weeping* – *moaning*). De surcroît, cette même scène resurgit à la fin du soliloque¹.

Semblables à une réexposition musicale, les thèmes majeurs, qui avaient tous été annoncés dans l'introduction, sont rappelés encore une fois. C'est la reprise finale, avant la *coda*, qui clôt un cycle. Une telle circularité traduit la dynamique du ressassement continu des images et des discours au sein de la conscience. Allant à l'encontre de la logique et de la temporalité orientée vers un but, la répétitivité instille une dimension musicale dans le monologue intérieur. Paradoxalement, le texte, qui a pour finalité de mettre en scène la dynamique temporelle déstructurée de la conscience, s'approche des processus musicaux d'organisation thématique ou motivique.

Parallèlement à la répétition de scènes ou d'images, apparaît le retour du verbe. En ce sens, quelques motifs régissent la progression du discours intérieur. Le motif principal scinde le texte en vingt et un blocs, à peu près égaux : « MISERY... Misery is consciousness. Misery is death. Misery is birth. Misery is creation » (BV, 73). Un second motif, amorcé dès le début du chapitre, est réitéré cinq fois dans le texte : « Ah psyche from the regions which » (BV, 77). Ce motif intertextuel, tiré du poème de Poe, « To Helen »², renvoie à la fois à la représentation de la psyché et au cycle du voyage d'Ulysse auquel renvoie implicitement le poème. Les deux motifs rythment et ponctuent le texte du soliloque intérieur, instaurant une structure cyclique et devenant des pivots autour

¹ « The syphilitic family in the cobbled mud of Portobello Road. Goya. The lost kitten. The crying child. The dog whose nose had been hurt, bleeding. The old woman dying in the street, far, far from home. » (BV, 103).

² « Lo! in yon brilliant window-niche | How statue-like I see thee stand, | The agate lamp within thy hand! | Ah, Psyche, from the regions which | Are Holy-Land! » Edgar Allan Poe, « To Helen », in *Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, New York : Vintage, 1975, p.949-950.

desquels s'organise l'exploration intérieure du personnage. Si l'on considère la division, marquée par la récurrence du motif principal, on s'aperçoit qu'à l'intérieur de chacun des vingt et un blocs, la conscience trace, le plus souvent, des boucles temporelles, partant d'une temporalité donnée, s'aventurant dans une autre, puis revenant à la première. Différents points du passé s'enchevêtrent, s'entremêlant au présent.

Ces motifs sont également des moments privilégiés d'association d'idées. Le déroulement motivique et la répétitivité constituent alors une technique qui permet de représenter l'associationnisme. Tout comme la cataphore qui n'a pas besoin d'être explicitée pour la conscience, le raccourci ou l'abréviation sont des caractéristiques du monologue intérieur. Les phénomènes d'association d'idées se manifestent dans l'aposiopèse qui permet de passer abruptement d'une idée à l'autre, dans l'asyndète qui laisse tout lien potentiel entre les entités du discours sous-entendu, ou encore dans le raccourci typographique, où la ponctuation se substitue au lien linguistique : « Swan – ugly duckling – play-wright = compensation. Black legs – black leg = rotter = inferiority. » (BV, 86)¹. Mais la libre association paraît encore plus patente lorsqu'il s'agit de motifs récurrents :

He sees each chrysalid being secretly attacked by ants, the larva destroyed, the psyche released. Ah psyche from the regions which. MISERY. Last night as I lay on my pillow – I dreamed that my bonnie was dead... You know the story of Strindberg and the mouse? (BV, 77)

Le motif est à la fois une répétition, donc un retour au connu, et une transition potentielle, menant à une nouvelle idée. La conscience procède donc par retour en arrière et par contiguïté : des mots en appellent d'autres par similitude sémantique ou par parallélisme sonore².

¹ Le raccourci typographique fait écho à la technique joycienne dans *Ulysses*, où les deux-points, par exemple, traduisent les liens non-explicites opérés par la conscience : « Coloured on a flat : yes, that's right. Flat, I see, then think distance, near, far, flat I see, east, back. Ah, see now : Falls back suddenly, frozen in stereoscope. » James Joyce, *Ulysses*, *op. cit.*, p.48.

² La musicalité du langage qui apparaît chez Joyce et chez Aiken sous forme de jeux de mots, de paronomases, de parallélismes ou de répétitions, constitue un trait essentiel du monologue intérieur. La structuration sous-jacente qui implique un degré de formalisme de l'informe n'est paradoxale qu'en apparence. En effet, la musicalité révèle une conception spécifique, très novatrice pour l'époque, du rapport entre langage et pensée qui paraît être la même chez Joyce et chez Aiken : le fait que la conscience soit représentée comme agissant dans le mot et par le mot semble impliquer que le langage véhicule la pensée et non pas la pensée le langage. Les libres associations dans le monologue intérieur procèdent surtout par associations linguistiques, mettant à jour une conscience dont l'activité mentale ne peut exister en dehors du verbe. Il est intéressant de remarquer que c'est dans les années 1920-1940 que se formulent certaines théories liées au

Quelques traits saillants régissent le déroulement du monologue intérieur dans *Blue Voyage*. D'abord, l'associationnisme rappelle le monologue de Molly Bloom ou encore celui de Prince dans *Les Lauriers sont coupés* de Dujardin, les trois textes possédant une dimension liée à la musique. Les trois monologues intérieurs sont ancrés dans un temps *réel*/extrêmement court, à l'intérieur duquel se déploient d'autres temporalités, souvenirs et projections. Dans la dynamique du va-et-vient entre différentes temporalités, le temps des événements rapportés en souvenir est proportionnellement plus étendu que le temps *réel* que prend l'activité du ressouvenir opérée par la conscience. C'est également le cas dans le monologue de Molly qui oscille entre divers points temporels¹. Ce qui est intéressant à ce titre, c'est que Dujardin met en place une conscience exacerbée de son ancrage dans le *hic et nunc* : « je surgis ; et voici que le temps et le lieu se précisent ; c'est l'aujourd'hui ; c'est l'ici ; l'heure qui sonne »². Le performatif est alors systématiquement utilisé (« allumons ; voilà »³), si bien que s'établit un point de vue simultané par rapport aux événements (« On m'appelle ; le concierge ; il tient une lettre »⁴) et que le moment de l'événement paraît correspondre au moment de sa perception par la conscience qui s'observe agir et penser. Le monologue de Dujardin s'attache davantage à la présence immédiate, tandis que ceux de Joyce et d'Aiken privilégient la réminiscence et n'utilisent la perception du *hic et nunc* que périodiquement, pour rappeler la coexistence de temporalités différentes.

Si l'on examine la nature de la phrase dans les trois monologues intérieurs, on s'aperçoit que la phrase de Dujardin est fondée sur une technique de rupture. On a affaire à une véritable prolifération de propositions courtes et nominales, séparées par des points-virgules ou rompues par des aposiopèses :

rapport entre pensée et langage, comme celles de Lev Vygotski ou, plus tard, celles de Jean Piaget.

¹ Comme Freud, on a souvent associé le brouillage temporel entre les diverses temporalités en présence dans la conscience à l'atemporel. Dans les schémata d'*Ulysses* de Joyce, Gilbert et Linati marquent le chapitre du monologue intérieur par le signe de l'infini ∞. Voir James Joyce, *Ulysses*, *op.cit.*, p.739.

² Édouard Dujardin, *op. cit.*, p.39.

³ *Id.*, p.63.

⁴ *Id.*, p.62.

Bientôt je serai à la maison ; dans ... d'ici l'Opéra, cinq minutes ; la rue Auber, cinq minutes ; autant, le boulevard Haussmann ; encore cinq minutes cela fait dix, quinze, vingt minutes ; je m'habillerai ; je pourrai partir à huit heures et demie, huit heures trente-cinq.¹

La phrase courte, répétitive et hachée par des point-virgules ou des points de suspension, prédomine chez Dujardin. À l'opposé, les phrases du monologue de Molly ne semblent jamais s'arrêter, prédiquées sur l'*infinitisation*. Dépourvu de ponctuation, le monologue dans *Ulysses* privilégie une continuité exacerbée :

Yes because he never did a thing like that before as ask to get his breakfast in bed with a couple of eggs since the City Arms hotel when he used to be pretending to be laid up with a sick voice doing his highness to make himself interesting for that old faggot Mrs Riordan that he thought he had a great leg of and she never left us a farthing all for masses for herself and her soul greatest miser ever was actually afraid to lay out 4d for her methylated spirit telling me all her ailments she had too much old chat in her about politics and earthquakes and the end of the world let us have a bit of fun first God help the world if all the women were her sort down on bathingsuits and lownecks of course nobody wanted her to wear them I suppose she was pious because no man would look at her twice I hope Ill never be like her a wonder she didnt want us to cover our faces but she was a welleducated woman certainly and her gabby talk about Mr Riordan here and Mr Riordan there [...]²

Ce début du monologue de Molly met en place une continuité, assurée non seulement par l'absence de ponctuation, mais aussi par la suppression des apostrophes dans les contractions qui se rapprochent de la réalisation orale. Contrairement au monologue chez Dujardin où l'asyndète est fréquente, la conscience opère ici des liens grâce à des articulateurs logiques. La phrase n'est pas si fragmentaire qu'il y paraît, et en reconstituant la ponctuation, on peut arriver à une suite d'énoncés souvent logiques et grammaticaux, comme l'indique Derek Attridge³. Le monologue chez Aiken semble se situer à mi-chemin entre ceux de Joyce et de Dujardin. L'aposiopèse et la phrase courte semblent répudier la continuité, tout comme les nombreux coq-à-l'âne, mais la grammaticalité des propositions préserve un degré de cohérence.

Ce qui différencie le monologue de Demarest des deux autres, c'est son caractère dialogique. Dès le début, le discours du protagoniste s'adresse à Cynthia qui devient un pseudo-interlocuteur du monologue intérieur⁴. Le discours utilise ainsi des éléments phatiques, prétendant soutenir les liens d'un dialogue, mais il déconstruit en même temps la situation dialogique (« Tomorrow, I will write

¹ *Id.*, p.53.

² James Joyce, *Ulysses*, *op. cit.*, p.690.

³ Voir Derek Attridge, « Molly's Flow : The Writing of "Penelope" and the Question of Women's Language » in *Joyce Effects. On Language, Theory, and History*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p.95.

⁴ « Listen! I will tell you all about my childhood » ; « Are you listening? » (BV, 75).

out for you the history of my childhood » (BV, 76)). Le monologue intérieur est un soliloque ou un prétendu dialogue dont les éléments phatiques forment une prétérition (« I would narrate them humorously » (BV, 76)). Dujardin, au contraire, conçoit le monologue intérieur à la lumière d'un pur « subjectivisme » : le discours intérieur ne s'adresse à personne, renonce à tout interlocuteur et n'est jamais prononcé¹. Le monologue de Molly Bloom n'entame pas non plus de véritable dialogisme. C'est cette situation d'énonciation dialogique qui constitue un facteur majeur de différence entre le soliloque aikenien et les monologues de Joyce ou de Dujardin.

En revanche, ce qui rapproche très fortement les trois discours intérieurs, c'est leur propension, en tant que textes, à construire une forme, malgré l'informe, l'intemporel ou le fragmentaire de la conscience. Les degrés de non-linéarité et d'atéléologie sont bien sûr différents dans les trois discours. C'est aussi le cas pour leur structuration sous-jacente. Mais malgré les différences dans la représentation, à la fois, de la structuration et de la déconstruction, les trois discours ont quelque chose en commun qui tient d'un processus formel. À un niveau très général, les trois textes obéissent à une division certaine : Dujardin découpe le monologue en neuf chapitres, Joyce divisait son monologue en huit grandes phrases, Aiken balise le quatrième chapitre de *Blue Voyage* par les motifs qui aboutissent à vingt et une parties. L'utilisation du motif comme transition apparaît également chez Joyce, où « yes » apparaît au début et à la fin, mais également plusieurs fois à l'intérieur du texte.

Ce souci du formalisme convoque la musique. C'est Dujardin qui évoque explicitement, pour son texte, un parangon musical, en élaborant une analogie entre le motif wagnérien et le monologue intérieur, en général :

La plupart des critiques ont comparé le monologue intérieur à toutes sortes de choses, film, TSF, radiographie, cloche à plongeur ; ils n'ont pas, au moins à ma connaissance, signalé l'analogie, disons la parenté que présentent ces petites phrases successives avec les motifs musicaux tels, par exemple, que les a employés Richard Wagner.²

Le modèle wagnérien est explicite et Dujardin fait la part des choses entre le motif classique et le *leitmotiv* wagnérien :

¹ Édouard Dujardin, *op.cit.*, p.135.

² *Id.*, p.135.

Mais il convient de préciser ce qu'il faut entendre par « motif musical » et spécialement le motif wagnérien. Le « motif » en musique, dans l'acception la plus courante, s'entend d'une phrase très courte, si courte qu'elle peut se résoudre à deux notes, parfois à un seul accord, - cela par opposition avec la phrase plus ou moins longue des mélodies, chansons populaires, ou airs d'opéra. Mais le motif wagnérien se différencie du motif classique, en ce que celui-ci est plutôt un thème de développement (et en conséquence devrait se nommer « thème » plutôt que « motif »), tandis que le motif wagnérien, s'il est employé quelquefois par Wagner comme thème à la façon des symphonies classiques, est le plus souvent employé par lui sans développement, surtout dans le *Ring* et dans *Parsifal*. À l'état pur, le motif wagnérien est une phrase isolée qui comporte toujours une signification émotionnelle, mais qui n'est pas reliée logiquement à celles qui précèdent et à celles qui suivent, et c'est en cela que le monologue intérieur en procède. De même que le plus souvent une page de Wagner est une succession de motifs non développés dont chacun exprime un mouvement d'âme, le monologue intérieur est une succession de phrases courtes dont chacune exprime également un mouvement d'âme, avec cette ressemblance qu'elles ne sont pas liées les unes aux autres suivant un ordre rationnel mais suivant un ordre purement émotionnel, en dehors de tout arrangement intellectualisé.¹

Le wagnérisme apparaît donc comme un modèle du monologue intérieur. Dujardin prend d'abord soin de différencier le motif wagnérien de celui de ses prédécesseurs. On pourrait dire, par comparaison, que le motif musical en tant que tel, qu'il s'agisse de la forme-sonate ou de la symphonie classique qui s'en inspire, est *lié*. Cette notion de *liaison*, c'est avant tout la nécessité de donner suite à un développement, donc à un étirement dans le temps. Mais, c'est aussi la dépendance du motif – ou plutôt, en ce sens, du thème – de la tonalité et de la progression temporelle de la composition².

Or, ce n'est pas cette notion de *liaison* interne ou celle de linéarité qui semblent attirer l'attention de Dujardin, mais, au contraire, c'est le motif wagnérien en tant qu'il répudie partiellement la dépendance, la liaison et la linéarité qui l'intéresse. Les motifs, n'étant pas forcément reliés les uns aux autres, réapparaissent comme des morceaux détachés ou *déliés*, ce en quoi le motif wagnérien constitue un modèle parfait pour l'irrationnel, le non-linéaire ou l'atéléologique de la conscience.

Ce qui transparaît ainsi dans la conception du monologue intérieur chez Dujardin, c'est la fascination pour une temporalité *déliée*, alogique, acausale, comme image du temps subjectif de la conscience. Le modèle wagnérien

¹ *Id.*, p.135-136.

² Ainsi, l'exposition d'une sonate, faisant entendre un thème à la tonique, puis un second à la dominante, amorce déjà une structure où les thèmes sont assujettis à un réseau de relations internes. La suite de la sonate, le développement, peut faire défiler les motifs à travers une série de modulations avant de les ramener à la réexposition où ils se trouvent à nouveau énoncés, cette fois-ci à la tonique. Cette structuration temporelle relève d'une dimension linéaire et présente des traits semblables à l'organisation rhétorique du discours.

s'applique à plusieurs niveaux. C'est le traitement du motif qui déjoue le temps linéaire. Néanmoins, ce processus paraît beaucoup plus complexe que dans la description de Dujardin. Nous avons dit que le *leitmotiv* wagnérien n'est pas simplement la répétition d'un motif, ni uniquement l'apparition soudaine d'une cellule chargée d'émotion et liée à un personnage ou à une entité abstraite. Certes, les *leitmotive* opèrent le retour du même, ce par quoi ils amorcent des réseaux cycliques ; certes, ils sont intimement liés aux personnages, mais leur autonomie n'est que partielle, puisqu'ils tissent un réseau de relations internes. En effet, les *leitmotive* peuvent s'entremêler, se superposer, découler les uns des autres.

De surcroît, la plus importante caractéristique des *leitmotive* – leur faculté de renvoyer à la fois au passé et à l'avenir, tout en doublant le discours présent – déjoue davantage encore la linéarité du temps musical et anéantit son ancrage dans le seul devenir. Le temps mythique est non seulement cyclique, mais aussi multidirectionnel.

Le motif verbal du roman d'Aiken peut être rapproché du *leitmotiv* en ce qu'il constitue le retour régulier d'une cellule. Mais, le point commun entre le soliloque intérieur et le *leitmotiv* réside surtout dans le traitement de la temporalité qui n'obéit pas aux lois de la linéarité. Les vertigineuses anachronies dans *Blue Voyage* rappellent le temps wagnérien aussi bien grâce à la notion de *temps délié* qu'à l'idée de la multidirectionnalité du temps. C'est cette double dynamique qui transparaît chez Aiken et qui constitue le noyau de la représentation de l'activité de la conscience. Si Dujardin souligne le *délié* wagnérien, ne serait-ce que par l'omniprésent point-virgule, Aiken sature le soliloque d'anachronies, introduit des motifs verbaux et fait allusion à Wagner (« What Siegfried will ring his ram's horn and destroy both Fafnar and himself? » (BV, 83)). Joyce a aussi recours à la reprise verbale, mais, contrairement à Dujardin, la ponctuation disparaît, faisant fondre en un flux les éléments temporellement disparates de la conscience.

Le paradoxe qui apparaît à la charnière entre la saturation de la ponctuation chez Dujardin et l'absence de ponctuation chez Joyce révèle une dimension fondamentale du temps wagnérien : le *délié* ne cesse d'être englobé dans une continuité absolue, une sorte d'atemporalité. En effet, si le *leitmotiv* est l'image de la non-liaison, l'harmonie wagnérienne refuse la cadence équivoque.

Les suites d'accords de « septième d'espèces » anéantissent la résolution finale, entravent le retour classique de la tonique et laissent le son en perpétuelle suspension (« mélodie infinie »). La temporalité est structurée de telle façon que le flux sonore semble s'enchaîner sans connaître de repos. Cet autre aspect fondamental du temps wagnérien fait également partie intégrante de la représentation du flux de la conscience. La musique est indubitablement modèle du monologue intérieur, mais c'est l'œuvre wagnérienne qui paraît réaliser le mariage, à première vue contradictoire, entre l'absence de linéarité et la continuité absolue. Le modèle de la musique polyphonique est fréquemment utilisé dans les romans d'Aiken comme véhicule de la simultanéité et de la discontinuité. Or, c'est la musique wagnérienne qui vient soutenir le polyphonique dans le monologue intérieur le plus important chez Aiken, réconciliant la recherche de la structure et la représentation de l'informe.

En effet, dans les monologues de Dujardin et d'Aiken on trouve une volonté de structuration de l'informe temporel que constitue la conscience. Dujardin parle d'un « ordre purement émotionnel, en dehors de tout arrangement intellectualisé ». Il appelle « transposition le passage d'un phénomène de l'ordre réel à l'ordre artistique – l'expression du phénomène par des moyens d'ordre abstrait et symbolique [...] arriver, par la phrase ou le trait ou la mélodie au schéma ! »¹. Il s'agit bien d'une quête de formes, mais de formes aptes à traduire l'informe. Cette recherche de structure est encore plus importante chez Aiken, où elle est corroborée par l'autoréflexivité. Si les personnages aikiens sont souvent des artistes, le protagoniste dans *Blue Voyage* écrit une œuvre dont le lecteur ne saura pas grand-chose, si ce n'est que l'auteur est à l'affût d'une forme :

That girl, with scarlet-flushed cheeks, singing *Morgen*, waiting for the beautiful melody as given first by the piano to reach the downward curve, and then coming in so deeply and sorrowfully with the slow rich voice. O God, O God that strange mixture of the soaring melody, so perfect in its pure algebra, and the sad, persistent meditative voice – there were tears in her eyes when she finished, and she had to turn away. Then the piano melody, finishing delicately and ethereally by itself... O God, if I could only get that sort of effect in a play – not melodramatically, or with stained glass windows and paper snow, but naturally and simply by that superb use of counterpoint of feeling and thought...Extraordinary sorrow in that song. (BV, 98)

Renvoyant à la volonté de transposition intersémiotique, ce passage métatextuel traduit le souci de conférer au fragmentaire du soliloque intérieur une structure

¹ Édouard Dujardin, *op. cit.*, p.126-127.

particulière. Or, outre l'inspiration wagnérienne, la forme recherchée de l'informe trouve sa concrétisation dans le multiple d'un discours unique.

C'est ce paradoxe du multiple dans l'un qu'exploite Aiken. Jean-Pierre Bertrand caractérise le monologue intérieur par le fait que « contrairement à ce que l'on pourrait croire, le monologue intérieur ouvre à la polyphonie, au mélange des voix et des formes, tout en conservant un fil conducteur qui canalise les bribes de discours captées çà et là par le personnage »¹. Le patron polyphonique musical se reflète encore une fois dans le phénomène dialogique, se rapprochant de la polyphonie bakhtinienne. En tant que construction d'origines discursives disparates, l'exploration de la conscience chez Aiken rappelle derechef la temporalité à orientation multiple dans des formes comme le quolibet.

5.2.4 Le symbole musical du paradoxe temporel : Josipovici et le cycle

Outre la présence du cycle conditionnée par l'influence wagnérienne, on peut déceler une dynamique du retour du même dans le symbolisme qui semble véhiculer de manière prépondérante la musique. La structure musicale dans *Goldberg: Variations* est avant tout celle du cycle, où la fugue occupe une place extrêmement importante puisqu'elle devient l'image d'une temporalité spécifique, caractérisée par l'insoluble de la *boucle* temporelle. Le principe de l'imitation qui caractérise l'écriture fuguée présuppose qu'il y ait fréquemment un décalage entre les voix². Cette temporalité du différé est illustrée par le canon et elle est particulièrement remarquable dans les canons perpétuels ou dans les œuvres qui emploient certains procédés canoniques, comme dans *Ma fin est mon commencement* de Guillaume de Machaut, ou dans le canon à l'écrevisse, *canon cancrizans*, comme dans l'*Offrande Musicale* de Bach :

¹ Voir Jean-Pierre Bertrand, « Introduction » in Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, op. cit., p.25.

² D'où la métaphore de l'incommunicabilité qui est véhiculée par la fugue chez Josipovici.



Exemple 32 – Johann Sebastian BACH, Canon à 2 (*super thema regium*), *L'Offrande Musicale*, mes.1-18.

Pouvant être exécuté à la fois de façon linéaire et comme un palindrome¹, le canon à l'écrevisse symbolise la circularité et mène à l'idée d'un temps réversible. Avant la codification de la fugue, telle qu'on la connaît chez Bach, c'est le canon que l'on désignait par le nom de *fuga*. Par une *remotivation étymologique*, certains textes musicalisés recourent alors au riche vocabulaire qui peut être associé à la fois à la fugue et au canon², instaurant un temps circulaire³.

Dans les *Variations Goldberg* de Bach, l'imitation contrapuntique construit surtout les canons qui apparaissent toutes les trois variations. L'un des principes les plus importants de l'écriture dans l'œuvre de Bach est alors le principe de l'imitation. C'est ce symbole de l'écriture musicale contrapuntique, qu'il s'agisse de la fugue ou du canon, qui nous paraît être fréquemment utilisé dans *Goldberg: Variations* de Josipovici en tant qu'il illustre une dynamique temporelle prédiquée sur le différé et sur le circulaire : l'insoluble dilemme temporel que reflète la marche erratique et labyrinthique.

Dans « Sarah », le neuvième chapitre de *Goldberg: Variations*, le mouvement⁴ semble se construire à l'instar du processus canonique de

¹ La notation musicale utilise alors la clef renversée.

² Les canons étaient accompagnés d'un contenu illustratif associé à la chasse (l'idée de la poursuite étant prédiquée sur celle de la temporalité du différé), comme l'indiquent la *chasse* en France ou la *caccia* en Italie.

³ Le terme *rota* (roue) correspond au canon perpétuel, comme *round* en anglais. Dans son poème « Sinnes Round », George Herbert semble utiliser cette forme du canon perpétuel, en recourant à l'anadiplose pour construire le retour du même et l'épanadiplose pour le miroir final : « Sorrie I am, my God, sorrie I am, | That my offences course it in a ring. | My thoughts are working like a busie flame, | Untill their cockatrice they hatch and bring; | And when they once have perfected their draughts, | My words take fire from my inflamed thoughts. | My words take fire from my inflamed thoughts [...].Sorrie I am, my God, sorrie I am. » (George Herbert, « Sinnes Round », *The Works of George Herbert*, Boston : Adamant Media Corporation, 2001, p.102).

⁴ Il s'agit de considérer la valeur de la forme musicale non plus dans la construction de voix ou du récit, mais dans le parcours symbolique. Cette approche peut être utilisée dans le chapitre fugué

rétrogradation et de circularité, impliquant la bidirectionnalité temporelle, mais également la *boucle infinie* du parcours, comme le *ruban de Möbius* que nous avons déjà évoqué.

Ce chapitre met en scène un personnage féminin, la fille de Goldberg, qui fait l'expérience d'un rêve étrange. Allongée dans un pré, elle aperçoit un papillon et s'engage dans une fuite-poursuite qui se termine lorsque l'insecte trouve finalement refuge à l'intérieur de sa tête. Le symbole de la métamorphose se lie à celui du rêve. Les parcours tracés par Sarah et le papillon impliquent un mouvement qui oscille entre la fuite et la poursuite, renvoyant métaphoriquement à la notion d'imitation : tantôt c'est l'un qui devient le poursuivant, tantôt c'est l'autre. De là s'ensuivent l'interchangeabilité et la réversibilité, engendrées par l'itinéraire parcouru. La bidirectionnalité temporelle est soulignée par le chiasme grâce à l'idée de la métamorphose : (« – Butterflies don't die, Goldberg said. Didn't I teach you? They turn into caterpillars. – No, his daughter said. Caterpillars turn into butterflies. » (GV, 62)).

En outre, par le biais de l'indécidabilité, engendrée par l'interchangeabilité et la réversibilité, « Sarah » renvoie à la célèbre histoire du rêve du papillon, image de l'instabilité entre l'onirique et le réel, comme dans *La Vie est un songe* de Calderón¹. Par ailleurs, la même histoire réapparaît quelques chapitres plus loin, où un autre protagoniste, ancré dans une toute autre temporalité, fait l'expérience de la poursuite. Cette fois-ci, il ne s'agit plus d'un songe, ce qui renforce l'ambiguë dichotomie entre rêve et réel. Le dix-neuvième chapitre de *Goldberg : Variations*, « Back in London », est centré sur Gerald (le narrateur de l'histoire de Goldberg). Goldberg est l'ombre de ce personnage qui fait face, lui aussi, à un manque cruel d'inspiration dans la rédaction de son roman dont la réalité paraît insaisissable (« I was no longer in touch with reality, with its reality, with my reality, with the novel's reality » (GV, 144)). Un jour, Gerald reçoit un appel de Leila Haverkampf qu'il avait auparavant rencontrée et qui lui relate son aventure avec le papillon :

« Sirens » dans *Ulysses* de Joyce, où on a affaire à la construction de la spatialité et du mouvement en un va-et-vient constant entre différents groupes de personnages. Dans la nouvelle « The Pedersen Kid » de William H. Gass, la forme latente du canon perpétuel est prédiquée sur l'idée de l'interchangeabilité entre les protagonistes. Voir William H. Gass, « The Pedersen Kid », in *In the Heart of the Heart of the Country*, Boston : Nonpareil Books, 2000, p.1-79.

¹ Pedro Calderón de la Barca, *La Vie est un songe*, Paris : Gallimard, 1996.

I was walking in the meadows above the house, she said, and I saw a most beautiful butterfly. It was green and blue, colours I had never seen on a butterfly in that combination before. I watched it as it flew low over the grass and flowers of the meadow, she said, and then it rose up and flew towards me and before I knew what happened it had flown into my ear. (GV, 145)

S'établit alors une tension entre le réel et l'onirique : si le neuvième chapitre présente la poursuite du papillon comme un songe, le dix-neuvième le pose comme une réalité. L'unidimensionnalité est ainsi déjouée au profit de la réversibilité. La technique d'échos qui bâtit une passerelle entre les différents niveaux narratifs opère un renvoi *métaleptique*, alors que l'idée de l'indécidabilité qui en résulte nous rapproche encore une fois de l'effet produit par le *ruban de Möbius*.

Par suite, le symbolisme qui allie le musical au littéraire dans le neuvième chapitre de *Goldberg: Variations* constitue l'exemple d'un aspect temporel important dans l'œuvre de Josipovici, tel qu'il apparaît dans « Mobius the Stripper ». La présence sous-jacente de la structure canonique sous forme de remotivation étymologique liée au parcours dans « Sarah » constitue l'une des images qui construisent l'esthétique du temps dans les œuvres de Josipovici, esthétique fondée sur la réversibilité, sur le parcours labyrinthique ou sur la bidirectionnalité (« Nothing was simply itself anymore, it was always one of a series, stretching backwards and forwards into infinity » (GV, 14)).

On voit ainsi que la construction de dynamiques temporelles dans les romans d'Aiken, de Burgess et de Josipovici, implique aussi l'idée du cycle, véhiculée tantôt par une esthétique spécifique liée à une œuvre, comme celle de Wagner ou de Bach, tantôt une conception plus générale comme celle de la répétition¹. Le cycle n'exclut aucunement la temporalité à parcours multiples ou la

¹ Il semblerait qu'il existe différents types de cycles. Si les uns privilégient une révolution unique, soulignant les termes de clôture du cycle, les autres donnent préférence à l'expérience même du cycle, en rejetant la complétude ou la clôture. Le premier type, le cycle clos, apparaît dans les formes *ABA*, dans les *nocturnes* de Chopin, dans les *intermezzi* de Brahms, dans la structure globale de la *Tétralogie* de Wagner ou dans celle des *Variations Goldberg* de Bach. Ce type s'apparente davantage à l'idée du cercle. Le second type de cycle, le cycle ouvert, paraît caractériser les œuvres de Stockhausen, les formes répétitives comme le rondo ou le canon perpétuel, ou encore la dynamique du *leitmotiv* dans le *Ring*. Il s'agit de révolutions multiples qui ne sont pas toujours accomplies. Le cycle devient spirale plutôt que cercle. Dans l'œuvre de Josipovici, où c'est l'expérience du parcours lui-même qui est soulignée, la cyclicité reste naturellement ouverte, multiple et non-univoque, tandis que dans l'œuvre de Burgess, les romans cycliques tracent une révolution et impliquent une clôture. Les romans d'Aiken semblent plus ambigus, car, bien que prédiés sur le cycle unique, ils le déjouent fréquemment, menant à une cyclicité brisée.

délinéarisation associée au contrepoint. Au contraire, plusieurs types de temporalité peuvent coexister, comme le travail motivique qui accompagne la construction d'agrégats chez Josipovici.

5.3 MOTIFS, AGRÉGATS ET NOUVELLES TEMPORALITÉS MUSICALES DU RÉCIT CHEZ JOSIPOVICI

L'œuvre de Josipovici entretient une relation privilégiée avec la musique du XX^e siècle et la musique contemporaine. Si l'abandon de la linéarité, l'atéléologie ou le cycle chez Aiken ou chez Burgess découlent surtout de la transtemporalité associée aux formes de la musique tonale (le polyphonique, le symphonique, le variationnel), le récit de Josipovici répudie systématiquement les éléments narratifs traditionnels et ce sont les nouveaux langages musicaux que l'on doit interroger dans l'étude musico-littéraire¹.

L'examen du rapprochement entre musique et littérature est ici le plus abstrait de tous les cas de transtemporalité. En effet, il s'agit de montrer qu'il existe, dans le récit, des dynamiques temporelles proches de celles qui apparaissent en musique au début du XX^e siècle (et qui continuent à se développer jusqu'à aujourd'hui), et, *a priori*, aucune trace ni indices textuels ne viennent légitimer une telle analogie. Cet état de fait oblige à prendre en compte certains phénomènes d'ordre plus général pour comprendre la musicalisation de la fiction, comme s'il s'agissait de souligner des processus historiques, transartistiques ou universels, dans la comparaison intersémiotique en fonction d'un noyau commun, en l'occurrence, le temps.

Bien qu'il soit extrêmement difficile de réduire la musique du XX^e siècle à quelques concepts-clefs, nous pouvons dégager quelques principes qui régissent les nouvelles temporalités musicales. La dissonance et le chromatisme sont développés, et l'abandon de la tonalité, conçue comme un système hiérarchique des hauteurs, qui, du point de vue temporel, contient une force s'acheminant vers une visée précise par un itinéraire de tensions et de repos, anéantit la progression

¹ À ce titre, le lien latent avec Bach dans *Goldberg : Variations* semble faire l'exception dans l'œuvre de Josipovici.

linéaire et téléologique¹. L'écart de l'harmonie et de la mélodie ouvre des voies à l'exploration d'autres paramètres du sonore : le timbre, la couleur, les rythmes sont des éléments de composition privilégiés ; le nombre, les structures symétriques ou asymétriques prennent plus d'importance que l'harmonie. De là s'ensuit que l'intérêt porté à d'autres paramètres que l'harmonie et la mélodie seules, impliquant une conception linéaire du temps, nous conduit à prendre en compte plusieurs phénomènes.

D'une part, l'accent porté sur un événement sonore isolé, comme dans l'œuvre de Webern, implique l'idée de la miniaturisation. En témoigne ne serait-ce que la notation minutieuse du détail, des nuances, de la dynamique ainsi que l'exploration de nouveaux potentiels du son, conduisant à la variété optimale dans une durée restreinte. L'importance accordée à l'événement sonore isolé mènera naturellement, avec l'avènement de nouvelles techniques, à la recherche de nouveaux objets sonores avec la musique concrète, par exemple. D'un autre côté, à la suite du dodécaphonisme, des compositeurs comme Karlheinz Stockhausen semblent avoir suivi cette voie qui privilégie l'événement sonore isolé. Le concept de la *Momentform* chez Stockhausen, fondé sur l'immédiateté de la perception d'un son ou d'un groupe sonore et dont s'inspire Kramer pour l'idée du *tempmoment*, paraît découler justement de l'exploration de la miniaturisation du début du XX^e siècle. Stockhausen définit le moment en fonction de l'abandon de la linéarité, de la téléologie, et de la progression dramatique :

On a composé au cours de ces dernières années des formes musicales très éloignées des schémas de la forme dramatique tendue vers une fin ; elles n'ont plus pour finalité tel climax, ou tel ensemble de climax préparés et par conséquent attendus et qui ne représentent pas les étapes habituelles de l'introduction, de l'intensification, de la transition, et de la résolution selon une courbe de développement rapportée à l'ensemble de la durée de l'œuvre : elles ont bien plutôt une intensité *immédiate* et tentent – toujours avec la même présence – de maintenir jusqu'à la fin le niveau du suivi des « matières principales » ; dans ces œuvres on peut s'attendre à chaque instant à un minimum ou à un maximum et, en partant d'un état présent, on ne peut prédire aucune perspective de développement avec précision ; *elles ont toujours déjà commencé et peuvent se poursuivre ainsi sans limite* ; dans ses œuvres, chaque « maintenant » (*Jetzt*) n'est pas considéré comme le résultat de ce qui précède et la levée de ce qui suit, de ce à quoi l'on s'attend, mais comme quelque chose d'individuel, d'autonome, de centré, qui peut subsister pour soi ; il ne s'agit pas de formes dans lesquelles un instant (*Augenblick*) ne serait qu'un petit bout d'une ligne de temps, un moment, une particule d'une durée mesurée, mais de formes dans lesquelles la concentration sur le maintenant – sur chaque maintenant – opère des sortes d'incisions verticales qui percent transversalement une représentation horizontale du temps et ce juste dans l'absence de temps (*Zeitlosigkeit*) que j'appelle éternité (*Ewigkeit*) : une éternité qui ne commence pas à la fin du temps,

¹ Il s'agit, en première analyse, des œuvres de l'École de Vienne et du dodécaphonisme.

mais que l'on peut atteindre à [l'intérieur de] chaque moment. Je parle de formes musicales dans lesquelles, de toute évidence, on ne vise rien de moins que l'éclatement du concept de temps – plus précisément dit : du concept de durée –, voire de son dépassement.¹

La pensée par groupes ou par moments ne caractérise pas exclusivement la musique de Stockhausen. Kramer étend ce principe à d'autres musiques où dominant l'immédiateté de la perception, voire la stase du moment.

D'autre part, lié à l'idée de la miniaturisation, est le travail matriciel. Il est évident dans les compositions de Stockhausen (*Mantra*, par exemple) et induit une certaine cyclicité. En revenant en cycles, les moments, les groupes, les blocs sonores reçoivent à chaque fois de nouvelles significations. Tout se passe comme si une matrice originelle donnait naissance à une multitude de combinaisons ou de transformations possibles. Il va de soi que le travail matriciel découle de celui de la série. Ce phénomène privilégie alors les rapports des moments sonores entre eux et les diverses relations qui en résultent².

C'est en ce sens que la temporalité de l'œuvre de Stravinski partage des traits communs avec celles de Schönberg ou de Stockhausen en ce qu'elle fait se confronter des blocs sonores et présuppose une réception cumulative et non pas progressive. L'association de blocs sonores, donnant toute la place aux contradictions, aux oppositions, à la confrontation, constitue le troisième trait de la spécificité du temps dans la musique du XX^e siècle. Dans *Le Sacre du printemps* de Stravinski, la discontinuité se réalise par oppositions de masses, interruptions et irruptions soudaines d'événements sonores, les changements métriques et rythmiques. Le processus, bien qu'il soit opéré de façon sensiblement différente, caractérise aussi les *Klavierstücke* de Stockhausen, où c'est le principe de groupes et de moments qui opère. Dès la première cellule de la *Klavierstück n°1*, on peut distinguer une opposition de deux sous-groupes, le premier, marqué par une variété de nuances (*pp*, *fff*, *p*, *mf*), par le mouvement ascendant et par l'amalgame sonore (les notes sont tenues, confondant les sons), le second privilégiant la nuance plus stable (*mf*), un mouvement descendant et ascendant à

¹ Karlheinz Stockhausen, « *Momentform* : Nouvelles corrélations entre durée d'exécution, durée de l'œuvre et moment », in *Karlheinz Stockhausen*, Paris : L'Âge d'Homme, 1988, p.108.

² C'est là aussi que le cycle doit être conçu d'une manière différente, non pas comme une révolution unique, mais davantage comme une structure ouverte.

la fois¹ :

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in 5/4 time, and the bottom staff is in 4/4 time. The score is divided into measures by a dashed line. Above the top staff, there are two brackets indicating time ratios: 11:10 and 7:5. Below the bottom staff, there are two brackets indicating time ratios: 11:10 and 7:5. The dynamic markings are pp, ff, p, mf, and p. The score includes various rhythmic values and accidentals.

Exemple 33 – Karlheinz STOCKHAUSEN, *Klavierstück n°1*, op.2, mes.1.

Dès la deuxième mesure, un accord vient signaler le basculement d'un groupe à l'autre, et une série de notes en mouvement descendant, avec un changement de mesure de $\frac{5}{4}$ à $\frac{2}{4}$, vient s'opposer au groupe de la première mesure :

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in 2/4 time, and the bottom staff is in 4/4 time. The score is divided into measures by a dashed line. Above the top staff, there are two brackets indicating time ratios: 5:4 and 5:4. The dynamic markings are ff, f, and mf. The score includes various rhythmic values and accidentals.

Exemple 34 – Karhainz STOCKHAUSEN, *Klavierstück n°1*, op.2, mes.2.

La discontinuité provient principalement de cette façon de bâtir des ensembles et des sous-ensembles qui sont confrontés les uns aux autres, de la répudiation de l'harmonie tonale, de l'attention particulière portée à chaque événement sonore. La composition par blocs ou par masses chez Stravinski préfigure déjà ce type d'écriture où l'entité de chaque moment est privilégiée.

En quelque sorte, à l'opposé de la discontinuité, apparaît, au XX^e siècle, la continuité exacerbée. C'est ce que Kramer appelle le *temps vertical* et qui se caractérise par une extrême répétitivité, un flux sonore indivis, dense et compacte. On peut, par exemple, citer à ce titre certaines œuvres de Ligeti, comme *Lux*

¹ Voir le contexte de ces exemples en annexe A.20.

différents niveaux. Nous avons vu que la répétitivité instaure une tension entre le *répétitif*, le *singulatif* et l'*itératif*. Cette tension est à la base du récit de Josipovici en ce qu'elle est porteuse de la notion d'indécidabilité et d'instabilité. L'univocité est minée, le savoir devient instable, et ce sont le transitoire, l'incertain ou le contradictoire qui sont privilégiés. La construction du récit sous-tend certains éléments philosophiques de la conception du temps que nous avons abordés au second chapitre, mais aussi certains thèmes liés au temps, tels que le parcours, la marche, la maladie ou l'exil.

5.3.1 Intertextes musico-littéraires

Bien que la représentation de la musique ainsi que la citation ou l'image musicales soient extrêmement rares dans les romans de Josipovici, on trouve quelques éléments musicaux dans le roman *Moo Pak* qui possède des traits autobiographiques. L'évocation musicale porte surtout sur la conception du temps, comme cette référence à l'œuvre *Triumph of Time* du compositeur contemporain, Harrison Birtwistle :

It is the same with music. There are days when one goes to a concert, convinced that a certain piece of music is going to make all the difference only to find, once one has settled into one's seat, that one cannot concentrate on the music but is distracted by the elbow of one's neighbour or the hair of the person in front [...]. But there are days too, he says, when one comes into a concert feeling disgruntled and unwell [...]. And yet the music only has to begin and suddenly everything that has been troubling one drops away and one enters that magic land where doors that had long been closed open of their own accord and the deepest and darkest things become clear and comprehensible and, if not livable-with, at least recognised and accepted. The most complete musical experience of my life, he said came with a performance not of Bach or Beethoven or even Mozart but when I first heard Harrison Birtwistle's *Triumph of Time*. I seem to remember there was a Mozart overture to begin with, he said as we stopped to watch a flight of geese. (MP, 76)

L'évocation musicale fait apparaître le thème privilégié du temps qui souligne l'expérience de l'auditeur et la dynamique entre le temps subjectif et intime et le temps musical. C'est le rapport de l'être au temps que dévoile la musique de Birtwistle, comme en témoigne l'*ekphrasis* qui se poursuit :

The music tinkled on, utterly meaningless, and came to a stop and people applauded. I thought of leaving there and then but I was in the middle of a row and anyway the conductor was returning for the Birtwistle. I closed my eyes and the music started. Suddenly everything changed. I found myself living within that pulse and feeling it as a beat that could have been a fraction of a second or a thousand years and I knew that it was both, and that art was not about beauty or sadness but about truth, and as the great procession moved forward and the brass and woodwind flashed out and then retreated again into the low rumble of the march I felt myself in touch with that which was most

basic and essential in the universe and discovered that it was at one with what was most basic and essential in myself. (MP, 77)

Un peu à la manière du *Sacre de Printemps* de Stravinski, *Triumph of Time* de Birtwistle subvertit la causalité, la linéarité et la téléologie, et procède par blocs sonores qui réapparaissent dans plusieurs contextes. Deux motifs musicaux – l'un joué par le saxophone, l'autre par le cor anglais – constituent la matrice autour de laquelle s'organise la composition. Il est intéressant de comparer ce passage de *Moo Pak* avec l'essai de Josipovici, « Music and Literary Form », qui souligne l'importance de cette composition pour l'écriture de Josipovici :

[...] I had been bowled over by hearing the first performance of Birtwistle's *The Triumph of Time*, and somehow wanted to make it my own. I don't think I've ever listened to a piece of music better than I did that evening at the Royal Festival Hall. [...] But from the very first bars of Birtwistle I knew this was something special. I felt that the insistent pulse could have been beating out microseconds or millennia, and that it was right that it didn't matter which, the important thing was the division of time, the beating of the heart; and the way the wind would suddenly flash out of the sombre march and disappear again was at once heartrending and exhilarating. I sensed its shape long before it was over, and almost cried as it moved steadily towards its goal and then was past it. This seemed not only profoundly true to life, but also a beautiful artistic conception and shape. For months afterwards it went on haunting me.¹

À un niveau formel, l'œuvre de Birtwistle a influencé un autre roman de l'auteur, *Migrations*, bien que le roman n'en fasse absolument pas mention. Ce sont les blocs sonores et le travail matriciel qui permettent de construire la passerelle entre l'œuvre de Birtwistle et celle de Josipovici. Nous reviendrons sur la construction spécifique du récit que cette dynamique temporelle implique.

Les références musicales dans *Moo Pak* concernent encore un autre compositeur contemporain, Karlheinz Stockhausen. Là aussi, c'est la conception spécifique du temps qui ressort. Dans les *Entretiens avec Cott*, Stockhausen dévoile ses propres sources d'inspiration, qui sont à chercher dans la culture nipponne :

La première fois que je suis allé au Japon, j'ai fait la découverte du théâtre Nô, du combat Sumô, de la musique Gagaku ou des temples Shomyo, et j'ai pris conscience des différences fondamentales entre le temps musical des Japonais et le nôtre. Leur échelle temporelle de base est beaucoup plus grande que la nôtre, ce qui signifie qu'ils admettent des événements beaucoup plus lents que nous. Nous le trouverions ennuyeux ou n'irions même pas jusqu'au bout. Nous ne concevons pas qu'une musique puisse durer trois jours ; nous n'écouterions pas des sons de plus de dix secondes chacun qui s'enchaînent les uns aux autres. Et de même pour les événements extrêmement rapides. Il n'y a pas

¹ Gabriel Josipovici, « Music and Literary Form », *op.cit.*, p.69.

grand-chose entre les deux. Mais ils ont plus d'octaves, pour ainsi dire, à l'intérieur du très lent ou du très rapide que nous n'en avons.¹

Dans son œuvre, le compositeur tentera d'arrimer l'expérience temporelle musicale à l'expérience du temps non-occidental grâce, entre autres, à l'idée de la *Momentform* déjà mentionnée. Dans *Moo Pak* les propos de Stockhausen sont rappelés, soulignant les nouvelles dynamiques temporelles revendiquées par le compositeur :

Stockhausen was struck by how very different the Japanese sense of time is from that of most Westerners. He noted that people's actions were either much slower or, occasionally, much faster than we are used in the West, and that it was as though a vast area of intermediate, "ordinary" time in which we basically live did not exist for the Japanese. Stockhausen recounts, he said, how he watched Sumo wrestlers circling each other for up to five minutes, throwing up bits of earth, hitting their chests with the flat of their hands, going through the innumerable little rituals with which they work themselves up and throw the seeds of doubt in the minds of their opponents, and this went on for so long and so little seemed to be happening that the Western observer might have been forgiven for thinking that nothing ever would happen [...] (MP, 26)

La référence à la conception non-occidentale du temps chez Stockhausen est renforcée dans *Moo Pak* par l'envahissement de l'Occident par la musique utilitaire, la *Musak* :

A person like me, he said, a Sephardic Jew brought up in a cultured and sophisticated community, who lacks any attachment to religion or country, can only look with distaste at the mindless trash that assaults our senses at every moment, the mindless beat of the music of the young, the mindless sentimentality of the musak piped at us in every restaurant and railway station, every shopping mall and dentist's waiting-room. The assault of this numbing music on our ears, he said, is one of the disasters of modern civilization. It has crept up on us without our being aware of it and now pollutes the silence every bit as much as the noxious chemicals poured out by factories pollute the air, the rivers and the seas. Even so-called intellectuals, he said, cannot bear to remain in a room for more than a second without turning on the radio. People have to have music blaring in their ears, he said, and if possible, images beamed into their eyes. (MP, 61)

La critique à l'égard du trop-plein musical de la civilisation occidentale contemporaine, excès sonore, excès visuel, fait écho à la conception du monde sonore et de la *pollution sonore* de Stockhausen :

Je pense que la tâche la plus importante d'un musicien, actuellement, est d'informer les gens sur l'influence directe que le son a sur eux. Il faut qu'ils comprennent que le son les traverse, qu'il traverse leur corps, leur système électrique, comme la nourriture ; et il faut qu'ils sachent ce qu'ils absorbent. La connaissance du pouvoir nutritionnel des aliments n'est pas aussi avancée qu'on le dit, dans les sociétés occidentales. Et on en sait encore moins sur le son. C'est grave parce que le son pénètre dans le corps, directement dans les cellules. Pas seulement dans l'oreille, mais partout. Les gens devraient savoir quel genre de son ils veulent et quel genre de son ils ne veulent pas. Il faudrait pouvoir opérer une sélection entre ce qui est bon et ce qui ne l'est pas. La fonction du compositeur n'est donc pas seulement de créer de la musique nouvelle, mais aussi de créer l'espace pour cette musique. Il faut purifier l'air de manière que les gens prennent conscience des sons

¹ Karlheinz Stockhausen, *Entertiens avec Jonathan Cott*, Paris : J.-C.Lattès, 1988, p.32.

qu'ils produisent. Je ne parle pas seulement du bruit des voitures, mais aussi de la parole, des chiens qui aboient ou des perroquets imbéciles, hystériques, qui hurlent coco-coco ! Il est impératif que nous puissions éliminer efficacement les ordures acoustiques. On dit les gens veulent de la Musak, mais je n'en suis pas si sûr. Ils n'y pensent pas, ils subissent ce qu'ils entendent, sans se défendre.¹

Stockhausen va jusqu'à imaginer un « avaleur de sons », à l'image du broyeur d'ordures ménagères. Les échos de la pensée de Stockhausen qui transparaissent dans *Moo Pak* révèlent un lien particulier entre l'œuvre de Josipovici et celle du compositeur.

Dans la nouvelle « Second Person Looking Out », rien n'indique une quelconque parenté avec la musique. Pourtant, l'apparence étrange de la maison, avec ses fenêtres mobiles et son environnement sinueux et labyrinthique, rappelle le contexte non-occidental et surtout la conception différente de l'espace-temps. Un fort écho s'établit avec l'architecture japonaise et, par là même, avec la fascination de Stockhausen pour cette dernière :

Déjà dans les années soixante, je disais qu'il fallait non pas écrire des compositions, mais de la composition. Je veux dire par là qu'il faut inventer des processus de composition, plus que des pièces précises. On voit cela partout. [...] Au Japon, j'ai compris la chose suivante : quand ils construisent un temple, ou un bâtiment important, ils ménagent toujours au visiteur une approche progressive. Ils pensent à ce que vous allez voir et apprendre en vous approchant : qu'allez-vous voir à mille mètres de la maison ? Qu'allez-vous voir entre deux buissons ? Vous voyez une partie de la maison, puis plus rien pendant quelques minutes, puis une autre partie de la maison : le sentier sur lequel vous marchez tourne autour... Vous vous approchez de la maison en suivant presque une spirale. Et vous arrivez enfin ; vous avez dans l'œil un certain nombre d'images que vous avez enregistrées ; quand il ne vous était pas possible de voir quoi que ce soit, vous avez recréé dans votre tête ce qui vous était caché, et, en arrivant à la maison, vous avez déjà vécu dans la maison, un certain nombre de drames s'y sont déroulés, avant que vous n'y ayez pénétré. Et au retour, en général, on vous fait prendre un autre chemin. Quand vous avez pris le thé plusieurs fois dans un temple zen, le maître de cérémonie bloque les chemins où vous êtes passé avec du bambou. Il vous fait passer par un autre sentier, marqué par des pierres, liées entre elles par une cordelette. L'ensemble d'une maison japonaise est constitué de fenêtres, de fenêtres en papier. Des murs entiers disparaissent et on découvre des espaces inconnus auparavant, parce que les fenêtres étaient disposées différemment. Lorsque vous passez d'une pièce à une autre, le maître de maison glisse légèrement une fenêtre de manière que vous découvriez au retour de nouvelles perspectives sur l'extérieur. Il y a un jeu très subtil sur ce qui est à l'intérieur et ce qui est à l'extérieur. Vous êtes dans la maison et vous voyez continuellement dehors, et quand vous êtes dehors, vous regardez à l'intérieur, où vous découvrez des plantes qui reproduisent celles qui sont à l'extérieur, en plus petit. C'est une méditation constante.²

Cette longue citation illustre bien le fort lien qui se tisse avec le texte de Josipovici. Ce n'est pas n'importe quelle vision de l'architecture nipponne qui inspire la nouvelle de l'auteur, mais celle précisément que raconte Stockhausen. Ce dernier perçoit dans la maison japonaise un processus singulier dont il

¹ Karlheinz Stockhausen, *Entretiens avec Jonathan Cott*, op.cit., p.89.

² Karlheinz Stockhausen, *Entretiens avec Jonathan Cott*, op.cit., p.187.

s'inspire pour ses compositions. Il s'agit de l'aménagement progressif d'un parcours, une sorte de perception par profils dont nous avons déjà parlé, ou encore, par paliers. On retrouve cette même fascination dans la nouvelle de Josipovici :

“What you experience as you approach the house,” my guide says, “is very important. First you may see a little bit of the house, then it disappears for several minutes, then you see another aspect of it, because the path is winding gradually round it. And when you finally reach it, because you are constantly seeing fragments of it and imagining it when you can't see it, you've experienced it in million forms, you've already lived in the house, whole dramas have occurred before you even reach it, centuries have elapsed and you are still as far away from it as ever.” (IFL, 15)

La description est une citation de Stockhausen presque littérale. L'hommage au compositeur paraît donc dissimulé, d'autant plus que, hormis cet aspect intertextuel, seul un jeu de mots permettrait, à la rigueur, de déterminer le lien entre la nouvelle et Stockhausen : « small stocky man »¹. On a affaire à un lien codé dont la particularité réside en ce que l'inspiration interartistique ne passe pas uniquement par l'allusion à une œuvre précise ou par une mention directe, mais avant tout par une passerelle extramusicale et extratextuelle. De surcroît, l'idée du parcours labyrinthique, la construction en trois volets et les contradictions qui caractérisent l'itinéraire dans « Second Person Looking Out » paraissent avoir ainsi un lien indirect avec l'écriture par groupes et le temps-moment chez Stockhausen. L'espace-temps dans cette nouvelle, que nous avons étudiée au second chapitre, doit donc aussi être envisagé comme un parcours musical. La transtemporalité véhiculée par l'architecture dans « Second Person Looking Out » ne relève donc pas seulement d'un temps à orientation multiple, mais a aussi à voir avec le temps discontinu de Stockhausen.

Ainsi, l'intertextualité qui s'établit entre la musique du XX^e siècle et les romans de Josipovici pointe vers une volonté de construction de nouvelles temporalités musicales, semblables à la construction moderne du temps musical. C'est au regard de ce lien entre temps musical et temps littéraire et en fonction de la spécificité de la composition par blocs ou par moments discrets que l'on peut définir la nature du récit dans la plupart des romans de Josipovici.

¹ Gabriel Josipovici, entretien personnel avec l'auteur.

5.3.2 À contre-visée : *The Inventory*, *The Present*, *Migrations*, *Everything Passes*

Déjà dans son premier roman, *The Inventory* (1968), l'auteur abandonne les techniques traditionnelles de la construction du temps romanesque et adopte de nouvelles dynamiques temporelles. Dans « Music and Literary Form », Josipovici souligne l'influence qu'a exercé l'œuvre de Stravinski sur son roman. Les méthodes romanesques traditionnelles, comme la nécessité de la description, paraissent insatisfaisantes :

[...] I felt that whatever I did was wrong.

I thought at first it had something to do with the tone. I found myself imitating the tone of every novel I had ever read, and I wasn't happy with any of them. Yet I couldn't find my own tone.

[...] It was not just the tone, but the assumptions of every novel I had ever read that I was accepting. The most basic of these was that if someone arrives at a house or a room for the first time, then that house or room must be described, no matter how briefly.¹

Josipovici décide alors d'emprunter la forme discontinue qui procède par la juxtaposition de blocs de dialogue (« working solely with blocks of dialogue »²) et anéantit ainsi la voix autoritaire du narrateur (« What makes me feel almost physically ill is the act of narrating where the narrator floats free of all scrutiny, seems to be the voice of God himself. »³). Cette *dénarrativisation* partielle du récit semble alors être un choix conditionné par la musique en tant qu'elle est un art présentatif : au lieu d'une description assumée par un narrateur, on a affaire à une *présentification* (« presenting rather than describing »⁴). D'autre part, c'est l'agencement du matériau dans le temps qui est tributaire de la musique. C'est un temps qui n'est plus linéaire et qui n'est plus mené, assuré et explicité par un narrateur :

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.⁵

Il s'agit d'une forme qui se déploie dans le temps comme une construction

¹ Gabriel Josipovici, « Music and Literary Form », *op.cit.*, p.66.

² *Id.*, p.69.

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*, p.68.

⁵ *Ibid.*

temporelle dont le parangon réside dans l'œuvre de Stravinski (« Stravinsky was the presiding genius of that novel »¹).

À partir de ce rapprochement, on peut remarquer plusieurs aspects de la structure du roman qui relèvent d'une temporalité non-linéaire et atéléologique et qui nous permettent de déterminer les amorces de la désolidarisation de Josipovici d'avec la continuité et la causalité traditionnelles. S'organisant autour d'un inventaire réalisé par un personnage, Joe, le récit fait place à plusieurs discours qui ponctueront son déroulement temporel. Les listes d'inventaire s'intercalent entre les dialogues des personnages, Susan, Gill, les enfants, Mick, Brigid, Baby Choo et leurs monologues, comme celui de Susan. Plusieurs moments vont être ainsi juxtaposés. Le temps des dialogues, concomitants à l'inventaire, s'oppose alors au récit de Susan qui raconte à Joe sa rencontre et sa relation avec deux hommes, Sam et un vieil homme. Mais l'échange entre Susan et Joe se poursuit en dehors du temps de l'inventaire, et l'on peut supposer qu'après l'inventaire, Joe, ne parvenant pas à oublier Susan, continue à lui téléphoner pour renouer le dialogue. C'est d'ailleurs par cette temporalité-là que débute le roman : un *incipit in medias res* met en scène une conversation téléphonique entre les deux personnages. Si l'on considère les conversations téléphoniques entre Joe et Susan comme advenues après l'inventaire, le bloc temporel est proleptique. Le second bloc temporel du premier chapitre met en place un dialogue entre Joe et une inconnue qu'il rencontre dans un bar, mais il est plus difficile de déterminer avec précision l'ancrage temporel de ce bloc. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'un moment transitoire – un entre-deux où le personnage n'est plus ou n'est pas encore plongé dans l'inventaire. Ainsi, dès le début du roman, deux unités temporelles sont juxtaposées, l'une proleptique, l'autre, moins bien définissable, transitoire, et elles seront plusieurs fois reprises et apposées à d'autres blocs temporels au cours du roman. Ce n'est qu'au deuxième chapitre que le temps-pivot du roman apparaît : c'est l'arrivée de Joe pour effectuer l'inventaire. À partir de ce moment, les blocs temporels s'entrelaceront par une juxtaposition qui rythmera le roman, une parataxe de moments différents, mis côte à côte, et une asyndète entre les blocs qui refuse tout lien causal ou temporel explicite.

¹ *Id.*, p.67.

Dans ce premier roman, la répétitivité joue un rôle crucial, participant à la construction de la nouvelle dynamique temporelle de blocs. Schématiquement, on peut distinguer trois cas de figures.

D’abord, la répétition dialogique – les mêmes paroles et les mêmes voix ne cessent pas de réapparaître dans les dialogues, comme l’obsessionnelle chansonnette de Brigid :

“Baby Choo, Baby Choo, whatever shall we do with you?” sang Brigid.
“You don’t find it gets monotonous, saying that like that over and over again?” asked Joe.
“It’s a lullaby,” said Brigid.
“Even lullabies have more than one line,” said Joe. (I, 59)

La reprise opère donc au niveau des dialogues.

En second lieu, on trouve la répétition dans l’incessant calcul des objets auquel procède Joe et qui apparaît dans le roman sous forme de listes dans quasiment tous les chapitres, instituant un autre bloc temporel, fondé sur une sérialisation mécanique :

One (1) Turkish carpet, 21’ x 18’ – worn & damp.
One (1) pair maroon velvet floor-length curtains – worn; one with large stain.
One (1) small fireside rug – dirty.
One (1) ladder-back chair – rush seat broken.
Five (5) walnut dining-chairs – one with leg chipped; upholstery worn on seats.
One (1) round polished dining-table – badly scratched surface.
One (1) camphor-wood chest – foot loose; lock broken.
Contents: see Rider 3 (linen). (I, 20)

L’énumération, bien qu’ancrée temporellement dans le geste de recensement, n’a pas de temporalité en soi – c’est une suite d’énoncés nominaux. Elle s’insère entre les blocs différents en tant que bloc intercalaire dépourvu de temps.

Un troisième mode de répétition est précisément lié aux blocs temporels eux-mêmes – c’est la résurgence de certains d’entre eux qui constitue la reprise. C’est à ce niveau que ce premier roman de Josipovici instaure déjà l’ambiguïté entre le *singulatif* et le *répétitif*. Deux types de répétition macrostructurale peuvent en être dégagés. D’un côté, on voit apparaître de simples échos, symboliquement illustrés par la spécularité¹. De l’autre, l’écho peut prendre une forme beaucoup plus saturée, en répétant des fragments entiers. Le *déjà-vu* est ainsi exacerbé, tout comme l’hésitation entre la reprise et la redite littérale. C’est précisément le cas dans le quatrième chapitre de *The Inventory*. À quelques pages d’intervalle, réapparaissent les mêmes paroles, ce que l’on peut constater en confrontant les

¹ Le motif du miroir est encore une fois récurrent, opérant dès le premier chapitre : « her initials over the mirror : SH. » Gabriel Josipovici, *The Inventory*, *op.cit.*, p.11.

deux passages :

BLOC I	BLOC II
<p>“You’re early,” she said. “I’m a hard worker,” he said. “How very commendable,” she said. He shrugged his shoulders. “Close the door behind you and give it a push,” she said. “With all this anti-draught tape they’ve stuck round the frame it keeps swinging open.” “Tell me if I’m likely to step on Oscar this time.” “He’s in the kitchen eating,” she said. “Why don’t you get a bulb for the corridor?” He asked her. “For godsake don’t you start nagging too.” (I, 24-25)</p>	<p>“You’re early,” she said. “I’m a hard worker,” he said. “How very commendable,” she said. He shrugged his shoulders. “Close the door behind you and give it a push,” she said. “With all this anti-draught tape they’ve stuck round the frame it keeps swinging open. Inquisitive neighbours would peer in on their way up the stairs.” “Tell me if I’m likely to step on Oscar this time,” he said. “He’s in the kitchen, eating,” she said. “This corridor really does need a bulb,” he said. “For chrissake don’t you start nagging too.” (I, 29-31)</p>

Les deux blocs temporels sont identiques, à quelques différences près. Le deuxième extrait semble plus étoffé, ne serait-ce que par l’ajout d’une proposition (« Inquisitive neighbours would peer in on their way up the stairs. ») ou d’une virgule (« He’s in the kitchen, eating »). Puis, certaines locutions sont remplacées par des synonymes (« For godsake », « For chrissake »). Malgré ces infinitésimales différences, les deux blocs se font indéniablement écho ; l’impression de *déjà-vu* est très forte, d’autant plus qu’ils sont situés à très peu de distance l’un de l’autre. Pourtant, l’auxiliaire de réaffirmation (« This corridor really does need a bulb ») implique une proposition antérieure, une seconde assertion, ce qui présuppose l’existence de deux occurrences distinctes. La suite du dialogue est également différente pour chaque bloc. On serait donc dans le cas de figure d’une simple similitude entre les deux occurrences. Cependant, l’importance de l’écho ainsi construit contribue surtout à brouiller le rapport entre le récit et l’histoire, anéantissant par là même la linéarité conventionnelle et instaurant une certaine instabilité de l’histoire.

La répétitivité corrobore ainsi le graduel abandon de la linéarité téléologique. Elle construit des ponts entre les blocs temporels différents et opère une progression plutôt spiraloïde que rectiligne, mouvement qui, çà et là, revient sur lui-même. Aucune résolution de la tension accumulée au cours du récit ne

paraît envisageable : l'*explicit* retourne à l'*incipit*, une conversation téléphonique entre Joe et Susan. Un cycle est accompli, mais le point d'arrivée n'égale pas le point de départ. Tous ces éléments contribuent à déstabiliser le récit traditionnel.

Force est de remarquer que lorsque la progression chronologique fait défaut, il est pourtant souvent possible de rétablir la trame. Autrement dit, la non-linéarité de la progression *classique* reste potentiellement une progression. La reprise, la juxtaposition et l'instabilité de l'histoire chez Josipovici font qu'il serait extrêmement difficile de reconstituer la linéarité de l'histoire. De sorte que le texte ne donne pas prise à l'analyse de l'histoire en termes traditionnels. Il ne s'agit pas d'un récit dont les fils, même entrelacés et présentés de manière achronologique, pourraient être démêlés et remis dans l'ordre. Au contraire, il se donne davantage comme un parcours dans le temps, et, à l'instar de la musique, processus que fera sien le lecteur, sans recourir à une *rechronologisation* qui restera toujours imparfaite et arbitraire. Bref, en répudiant la téléologie, le roman se refuse à une lecture téléologique et fait appel à d'autres types de lecture. La nécessité d'une nouvelle attitude d'écoute apparaît aussi en musique : Kramer parle de l'écoute *cumulative* et Stockhausen imagine de nouveaux dispositifs spatiaux pour ménager à l'auditeur plus de liberté face à l'œuvre.

Dans la mesure où *The Inventory* rappelle, à maints égards, certaines dynamiques temporelles que possèdent les œuvres musicales du XX^e siècle, une approche différente de la lecture semble nécessaire. Le parcours de moments différents, agencés en blocs, requiert que soit partiellement abandonnée la recherche d'un fil stable et univoque de l'histoire. À l'inverse, il ne peut s'agir non plus d'une réception entièrement prédiquée sur la forme et sur le signifiant. Comme dans le cas de l'éclatement entre le *singulatif* et le *répétitif*, l'indécidabilité provoque davantage une tension, ou une agonistique entre différentes entités, ne pouvant s'affranchir des contraintes du signe linguistique.

D'autres romans, *Now*, *The Present*, *Migrations*, mettent en place une dynamique temporelle semblable : temps romanesque qui exige que soit suivi davantage un processus ou un parcours, plutôt qu'une histoire. Cependant, la narration chez Josipovici implique derechef une ambivalence : tout en refusant la téléologie et en impliquant une réception en dehors de la linéarité, ses romans racontent bien une histoire. Seulement cette dernière s'affranchit des limites

temporelles traditionnelles¹.

Cette dialectique peut être observée dans *The Present*. Publié en 1975, le roman met en scène trois personnages principaux, le couple (Minna, Reg) et leur colocataire, Alex, auxquels seront associés différents moments, liés aux soixante-douze chapitres du livre et reliés entre eux sans causalité, ni chronologie. Ainsi, alors que les trois premiers chapitres stabilisent une temporalité qui se déroule autour de leur vie commune dans l'appartement, dès le quatrième chapitre, apparaît une enquête menée au sujet d'Alex. On comprend alors qu'il s'agit de sa mort. Et c'est seulement après que l'on apprendra que le personnage s'est suicidé. Le récit instaure donc un mystère qui ne sera levé que par allusions. Les aposiopèses des dialogues traduisent le traumatisme des protagonistes, mais elles contribuent avant tout à entretenir ce mystère (« He's the last person in the world I . . . » ; « When . . . ? » (P, 19)). Le cinquième chapitre manifeste un retour à leur vie commune. On a donc affaire à un va-et-vient entre différents moments, un mouvement continu d'avancées et de reculs. On devine que l'ancrage temporel du quatrième chapitre est postérieur à ceux du troisième et du cinquième, mais même cette *rechronologisation* à laquelle le lecteur peut procéder ne va pas de soi. Il sera, en effet, de plus en plus ardu de déterminer avec certitude que le récit débute par un *temps zéro* (T_0) et que le suicide relèvera par suite d'une postériorité (T_{+x}), car un troisième moment différent vient se greffer sur les deux premiers. Au septième chapitre, Minna crie dans une chambre et un médecin vient lui parler. Le séjour de Minna à l'hôpital constituera donc le troisième volet de la matrice temporelle fondamentale à partir de laquelle s'établira le réseau de moments juxtaposés et alternés. Ce troisième moment mettra en doute l'emplacement chronologique des deux autres. Son propre ancrage temporel n'est pas certain : le lecteur hésitera entre postériorité et antériorité par rapport à la vie des personnages dans l'appartement ainsi qu'au suicide d'Alex. Des éléments proleptiques (« She knows that later she will talk to him. » (P, 29)) et analeptiques (« there must have been a time before » (P, 40)) viennent souligner cette incertitude, en laissant supposer à la fois un avant et un

¹ La répétition chez Josipovici et la musicalité, comme elle se présente chez Burgess, jouent un rôle essentiel dans la construction du mystère. Les textes de Josipovici ont souvent paru énigmatiques, partageant des traits avec l'intrigue policière. Toutefois, le mystère bâti par le traitement musical du langage n'est jamais résolu, se donnant à la lecture tel quel.

après. Un autre moment vient encore s'ajouter à l'expansion des autres – Minna et ses enfants. Or, les conversations entre Minna et son médecin introduisent un doute :

“Sometimes he is dead and an ambulance comes to remove him,” Minna says. “He’s thrown himself out of the window and is lying on the pavement, dead. We sit in the room upstairs and listen to the noise below. You cannot hear any of the words but there is that excited noise made by many people when something has happened. Sometimes we are married and there are children. (P, 75)

Les autres temporalités, hormis le séjour à l'hôpital de l'héroïne, relèvent-ils donc d'un rêve, d'une vision, d'un souvenir ? C'est le complément circonstanciel de temps, « sometimes », qui, en opérant un parcours itératif et différentiel, jette précisément le doute. Doute qui prendra encore plus de poids par la suite, car Minna laisse entendre que son séjour à l'hôpital n'est qu'un rêve (« I have dreams about hospitals » (P, 91)). Une boucle *métaleptique* s'accomplit ici, corroborant l'incertitude vis-à-vis de la nature temporelle des différents moments. La métalepse est soulignée par de nombreux échos qui s'établissent entre les moments. Les paroles de Tony au second chapitre, par exemple, (« I can't even fuck my wife without her getting up in the middle of it to put some more compresses on the old woman's neck » (P, 14)), font écho aux paroles prononcées par l'inspecteur de police au soixante-septième chapitre (« My mother-in-law has mumps and I can't even fuck my wife without having her get up in the middle of it to see to the old lady. » (P, 102)). D'autres liens se tissent entre plusieurs moments ou personnages : le médecin affirme chanter dans un chœur (« Did I tell you I sang in a choir ? » (P, 101)) ; or, Alex, lui aussi, fait partie d'un chœur (« Terribly nice bunch of people in that choir. » (P, 16)) ; le médecin affirme avoir une patiente qui croit être un singe (« I had a patient [...] who thought she was a monkey » (P,101)), or, c'est justement ce qui arrive à l'un des personnages, Jill (« It makes me feel like a monkey, Jill told them » (P, 59)). Ces liens ne sont pas explicités : aucun lien logique ou causal ne les fonde. Un objet, une situation, une parole, peuvent tous se rapporter à d'autres éléments par écho, similitude, reprise exacte.

La ligature entre les divers instants est ainsi fondée sur le rappel. C'est ce qui relie les différents moments entre eux, instaurant une continuité dans la discontinuité de la juxtaposition, créant une logique différente. Par les nombreux doutes et contradictions auxquels le lecteur se trouve confronté, cette logique

défie la causalité, puis propose au lecteur un parcours à travers une histoire dont les fils ne fonctionnent plus téléologiquement¹ : une histoire non-linéaire, multiple, non-orientée vers un but, achronologique, mais qui propose une temporalité nouvelle. Elle se présente au lecteur à travers les différents contextes et extensions de ses moments, juxtaposés d'après une logique toute autre.

Un *moment* est donc un bloc temporel qui pourra se référer à un autre moment, soit par un mécanisme de similarité, soit par un phénomène d'ancrage dans la même réalité temporelle. En tant que construction, la temporalité se laisse réduire à chaque fois à quelques éléments : un endroit, un objet, un personnage, une activité, un moment particulier. La possibilité d'une telle réduction rappelle le *haïku*² dont nous avons parlé. En effet, certains moments, tout comme dans *Distances*, ne contiennent que quelques indications schématiques qui esquissent une image :

THE WHITE HOUSE.
The lawn.
The two little girls running.
Silence. (P, 22)

Derechef, le temps est ambigu car, faute de précision temporelle, le *répétitif* se heurte au *singulatif*, le narratif côtoie le poétique, et l'on ne peut plus concevoir le récit seulement comme une histoire qui se déroulerait de bout en bout et aboutirait à une fin univoque.

Ainsi, la même technique opère dans *The Inventory* et dans *The Present*, technique narrative consistant en une présentation de plusieurs blocs temporels, plus ou moins reliés entre eux, et qui répudient la linéarité et la téléologie du roman traditionnel. Ce contre-pied de l'auteur par rapport au roman *classique* semble se renforcer et se stabiliser dans son travail romanesque. La juxtaposition de moments, la répétitivité, l'ambiguïté temporelle, ne cessent d'être utilisées, mais ne compromettent jamais entièrement l'histoire, qui se laisse percevoir dans le parcours que le roman propose. Le rapprochement avec la technique musicale contemporaine de Stockhausen paraît une fois de plus pertinent. Par ailleurs, tandis qu'une continuité croissante s'établit entre les différents blocs, la répétitivité majore la discontinuité, elle aussi, comme nous pouvons le remarquer dans *Migrations*, roman publié deux ans après *The Present*.

¹ La question de la téléologie est d'ailleurs soulevée dans l'*explicit* du roman.

² La forme du haïku est mentionnée dans le roman, *The Present*, *op.cit.*, p.37.

Migrations met également en place une suite de moments différents apposés les uns aux autres. Une narration à la troisième personne fait défiler des blocs temporels, construits autour d'un nombre très réduit de personnages et d'événements, sans cesse ressassés. Les événements, la marche, la chute, le séjour à l'hôpital, tout comme les personnages, Rosie, Petey, deviennent des motifs à part entière, et c'est la répétitivité qui en est la principale cause. Répéter n'est plus redire, et le *singulatif* se heurtera à nouveau au *répétitif*. Il ne s'agira plus d'estimer combien de fois advient un événement et combien de fois il est raconté. Au vu de l'extrême récurrence des motifs, il ne peut plus s'agir de refigurer l'histoire racontée, si tant est qu'il y en ait une. On peut examiner un seul motif pour déterminer la nature de sa mutation dans le temps. Nous choisissons un motif qui symbolise l'écoulement du temps, examiné ci-dessous :

MOTIF	MUTATION
1) Silence flows away from him in dark rivers. (M, 30)	première occurrence
2) Silence flows away from him in dark rivers. (M, 32)	reprise littérale
3) Everything flows away from him. It flows outwards and away in dark rivers. (M, 33)	transformation et étoffement
4) Time flows away from him in dark rivers. (M, 52)	changement de sujet
5) Silence drains away from him in dark streams. (M, 77)	changement de verbe
6) His body divides and disintegrates in a deep pool of silence. (M, 77)	permutation
7) Silence flows out of him, absorbs his screams, absorbs everything. (M, 77)	changement de complément et de particule
8) Time flows away from him in dark streams. (M, 94)	Changement de sujet et de complément
9) His body floats. Pieces detach themselves and flow away in different directions. (M, 94)	étoffement changement de sujet et de complément
10) Silence flows away from him. (M, 101)	condensation par <i>apocope</i>
11) Silence flows away from him in dark streams. (M, 203)	reprise partielle de la mutation 5
12) Silence flows out of him like a dark river. (M, 222)	transformation de la métaphore en comparaison
13) Silence drains away from him in dark streams. (M, 227)	reprise totale de la mutation 5
14) Silence flows away from him in dark streams. It oozes. It spreads. It spreads outwards in dark streams. He opens his mouth. In his head his chest his jaw the words form and start to move. He enunciates with great clarity, opening wide his mouth. They echo in the spreading silence. (M, 230)	reprise de la mutation ¹¹ synonymie étoffement
15) Silence swallows up his words. (M, 231)	changement de verbe

	et de complément
16) His words echo, and then the silence swallows them. (M, 231)	permutation reprise partielle du 14 et du 15
17) His words echo in the empty room. (M, 232)	reprise du 16

Figure 16 – Mutation motivique dans *Migrations* de Gabriel JOSIPOVICI.

Bien que notre sélection des occurrences du motif ne soit pas exhaustive, elle permet de distinguer plusieurs caractéristiques de la reprise motivique dans le roman. Une métaphore est choisie comme matrice et comme point de départ pour le motif. À compter de la première occurrence, la phrase sera reprise, en subissant presque à chaque fois une modification, soit sur l'axe syntagmatique – le motif est étiré par divers étoffements – soit sur l'axe paradigmatique – le sujet, le *ténor* de la métaphore, est remplacé plusieurs fois, tout comme le verbe et les compléments, constituants du véhicule métaphorique. Une telle multiplication des composants de la métaphore l'enrichit, tout en abolissant la linéarité, car l'extension se fait alors sur deux axes. La fréquence des occurrences s'accroît et constitue, par suite, l'un des principaux facteurs de la répétitivité dans le roman. Toute une métamorphose sépare la première occurrence du motif de sa dernière apparition. Tout un pan de temps se sera écoulé entre les deux occurrences. D'autres motifs fonctionneront de façon semblable, instaurant ainsi un réseau de reprises et anéantissant la linéarité téléologique ainsi que la décidabilité entre répétition et redite.

Or, c'est la musique qui préside à la composition de *Migrations*. Dans son article, « Music and Literary Form », Josipovici exprime l'influence qu'a exercée sur lui une représentation de l'œuvre de Birtwistle, *The Triumph of Time* :

The work that emerged out of these three needs – the need to move away from the predominantly dialogue-oriented early novels, the need to exorcise a series of painful experiences, the need to appropriate the Birtwistle – was a novel called *Migrations*. [...] I had had to trust my instinct, but I needed to find some sort of external guarantor of form. Working back through it 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.¹

Il s'agit surtout d'une volonté d'arrimer les techniques déjà mentionnées de l'œuvre de Birtwistle à la dynamique temporelle du récit. La tentative de correspondance s'opère sur l'arrière-plan des romans antérieurs, visant à développer et modifier la technique romanesque utilisée auparavant. Autrement

¹ Josipovici, « Music and Literary Form », *op.cit.*, p.69.

dit, la temporalité musicale vient, en tant que forme *présentative*, illustrer le passage du temps, tout comme dans *À la recherche du temps perdu*, la forme même de l'œuvre est un parcours temporel en soi. Le travail motivique dans *Migrations* peut être lié à celui de *The Triumph of Time* de Birtwistle, où deux mélodies sont reprises plusieurs fois dans différents contextes et sous différentes perspectives. Il est à noter que le motif que nous avons choisi fonctionne syllabiquement dans une dynamique de rapprochement et d'éloignement du nombre 9+1¹, mentionné par l'auteur. Les mutations rendent le motif tantôt énnéasyllabique, tantôt hendécasyllabique. Le thème pivote donc autour du décasyllabe (« Time flows away from him in dark rivers »).

Migrations prolonge ainsi le travail sur le temps romanesque commencé dans les premiers romans, en apportant de nouveaux éléments ou en exacerbant les traits déjà existants. La juxtaposition de blocs temporels en reste toujours le principe structurant. Toutefois, la dynamique motivique comporte une répétitivité supérieure à celle des premières œuvres romanesques. Elle creuse ainsi le fossé entre la force téléologique, rectiligne, propulsive et vectorielle de l'histoire, et la nouvelle temporalité du récit, non orientée vers un but ou encore, comme dans le cas de la variation, une temporalité à parcours multiples, oscillant entre la reprise et la redite ainsi qu'entre le *répétitif* et le *singulatif*.

Cette instabilité apparaît également dans le dernier roman de Josipovici, *Everything Passes*, publié en 2006. Si le récit souligne encore une fois l'importance du thème du temps dans son œuvre, la dynamique temporelle, elle aussi, est à nouveau patente. Le travail matriciel accompagne la composition par blocs juxtaposés, comme chez Stravinski, Schönberg ou Birtwistle, ainsi que par la miniaturisation de moment distincts, comme chez Webern ou Stockhausen. Le rapprochement entre l'œuvre romanesque de Josipovici et la musique du XX^e siècle paraît donc toujours pertinent, d'autant plus que l'écrivain affirme que le court roman constitue un hommage à Schönberg, et plus particulièrement à son *Trio à cordes*, op.45².

¹ Le chiffrage de la structure rappelle également les célèbres contraintes numérologiques de l'*Oulipo*, pour ne mentionner que le « S+7 » (Voir Oulipo, « S+7, le retour », in *La Bibliothèque Oulipienne*, IV, Paris : le Castor Astral, 1997, p.29-38).

² Le lien entre musique et roman est établi encore une fois de façon thématique et concerne le paramusical. Dans une interview, Josipovici associe cette composition à la maladie de Schönberg pendant laquelle il compose le trio. Outre le lien thématique avec Schönberg – le passage du

Là aussi, on peut déceler des groupes ou des masses sonores qui s'opposent clairement, impliquant la discontinuité. Les oppositions des groupes sonores sont renforcées par les nuances extrêmement fines apparaissant à distances rapprochées (*p*, *pp*, *ppp*, *pppp*, *sfpp*, *fp*, *sf*, *f*, *ff*, *fff*, *dolce*, *calando*, *morendo*, *agitato*, *feroce*, etc.), par les changements métriques et par les complexités rythmiques, ou encore par l'exploration de techniques instrumentales, autrefois peu usitées (parallèlement à la systématisation des techniques telles que les *pizzicati*, les trémolos, les *glissandi*, l'utilisation fréquente des harmoniques, des *spiccati*, du jeu *am Steg*). Ce phénomène est d'autant plus flagrant que nombre de fragments, qu'ils s'agisse de groupes distincts ou de passages qui paraissent seulement transitionnels, réapparaissent dans le dernier mouvement, constituant une sorte de somme de tout ce qui s'était écoulé jusque-là.

Le roman de Josipovici, lui aussi, fonctionne sur une dynamique de bribes juxtaposées : autour du motif principal d'un homme seul dans une chambre, manifestement âgé et malade, s'organisent des blocs de conversations ou de fragments de récit qui appartiennent probablement au passé, mettant en scène les membres de la famille du protagoniste, des fragments d'une vie écoulée.

Mais s'agit-il vraiment de motifs ou de thèmes au sens musical ? Si l'on prend en compte le sérialisme, il faudrait davantage parler d'un travail matriciel. Comme dans *Migrations* ou dans *Distances*, on peut distinguer une ou plusieurs cellules sujettes à reprise continue, comme l'illustre le tableau suivant qui reprend toutes les occurrences du groupe initial :

He stands at the window (EP*, 1)
He stands at the window (EP*, 1)
He stands (EP*, 1)
He stands at the window (EP*, 2)
His face at the window (EP*, 2)
The window (EP*, 2)
He stands at the window (EP*, 2)
He turns form the window (EP*, 2)
He stops at the window (EP*, 2)

temps, la maladie, le vieillissement – on remarque une autre référence à la musique, cette fois-ci explicite : le protagoniste écoute le *Quatuor n°15*, op.132, de Beethoven. Or, c'est aussi après une maladie que Beethoven compose ce quatuor, dont le troisième mouvement comporte ce paratexte : *Heilige Dankgesang eines Genesenen an di Gottheit, in der lydischen Tonart*. Il est intéressant de constater qu'à l'instar du protagoniste chez Josipovici, c'est à la fin de *Point Counter Point* de Huxley que les personnages écoutent ce même quatuor de Beethoven.

<p>He stands (EP*, 2) He stands at the window (EP*, 2)</p>
<p>The window (EP*, 3) He stands (EP*, 3) He stands (EP*, 3)</p>
<p>The window (EP*, 3) He stands at the window (EP*, 3)</p>
<p>The window. Cracked pane. Grey light (EP*, 4) The window (EP*, 4) He stands at the window (EP*, 4) He stands (EP*, 4)</p>
<p>And again the window (EP*, 5) His face at the window, looking out (EP*, 5) His face at the window, looking out (EP*, 6)</p>
<p>He stands at the window (EP*, 6) He turns from the window, crosses the room (EP*, 6) He puts down the receiver, returns to the window (EP*, 7) His face at the window (EP*, 7)</p>
<p>He stands at the window (EP*, 7) He stands (EP*, 7) He puts down the receiver, walks back to the window (EP*, 8) He stands (EP*, 8) He stands (EP*, 8)</p>
<p>His face at the window (EP*, 10) His face at the window (10)</p>
<p>He stands at the window (EP*, 11) He turns from the window (EP*, 11) He puts down the receiver, returns to the window (EP*, 11) His face at the window (EP*, 11) His face at the window (EP*, 11)</p>
<p>He stands at the window (EP*, 11) He puts down the receiver. Walks to the window. Stands. (EP*, 12) His face at the window (EP*, 12)</p>
<p>The window (EP*, 17) He stands at the window (EP*, 17)</p>
<p>He stands at the window (EP*, 18) He stands (EP*, 18)</p>
<p>The window (EP*, 21) He stands at the window (EP*, 21)</p>
<p>He stands at the window (EP*, 26)</p>
<p>He stands at the window (EP*, 34) His face at the window, looking out (EP*, 34)</p>
<p>He stands at the window (EP*, 41)</p>
<p>He stands at the window (EP*, 42) He stands (EP*, 42) He stands (EP*, 42)</p>
<p>He stops at the window (EP*, 43) His face at the window (EP*, 43) His face in the grey light, looking out through the cracked pane (EP*, 43)</p>
<p>The window (EP*, 46) He stands at the window (EP*, 46)</p>
<p>He stands at the window (EP*, 47)</p>
<p>He stands at the window (EP*, 49) He stands (EP*, 49)</p>
<p>The window (EP*, 49) His face at the window (EP*, 49)</p>
<p>He stands at the window (EP*, 51)</p>
<p>He stands at the window (EP*, 52)</p>

He stands (EP*, 52)
The window (EP*, 54) He stands at the window (EP*, 54) He stands. In the silence. In the greyness (EP*, 54) He stands (EP*, 54)
The window (EP*, 55) His face at the window (EP*, 55) His face at the window (EP*, 55)
He stops at the window (EP*, 56) He stands (EP*, 56) He stops at the window (EP*, 56) He stands, looking out (EP*, 56) His face at the window (EP*, 57) His face at the window (EP*, 57)
He stands at the window (EP*, 60)

Figure 17 – Évolution du motif principal dans *Everything Passes* de Gabriel JOSIPOVICI.

Les transformations que subit cette cellule sont fondées sur les processus de synonymie, de suppression ou d'adjonction, opérés sur le syntagme initial. Tantôt on a affaire à une répétition seule, à un rappel, tantôt il s'agit de véritables agrégats créés à partir de la cellule centrale. On ne peut pas parler de thème au sens classique du terme : contrairement à la sonate, le matériau ne subit pas de développement. Un peu comme dans la fugue, le sujet est transformé, mais la répétitivité et le travail par blocs écartent aussi le rapprochement avec l'écriture fuguée. Bien que le motif semble mieux s'apparenter à la dynamique temporelle de la fugue, nous pensons qu'il s'agit plutôt d'une matrice qui donne lieu à différentes transformations, comme dans la création d'une série. À cette matrice s'ajoute le procédé de blocs juxtaposés.

On le voit, les dynamiques temporelles à l'œuvre dans les romans de Josipovici – le cycle, la juxtaposition de blocs, le travail matriciel – peuvent être rapprochées de certains processus qui caractérisent le temps dans la musique du XX^e siècle ou dans la musique contemporaine. Outre les quelques références à la musique, et l'essai « Music and Literary Form », dans lequel l'écrivain s'explique sur cette source d'inspiration, le lien musico-littéraire n'est pas ouvertement proclamé. Nous envisageons donc la transtemporalité à un niveau d'abstraction élevé et comme un phénomène global d'analogie. Il semble possible, en effet, d'appliquer la spécificité du temps musical dans les œuvres de Stravinski, de Schönberg ou de Stockhausen à l'intégralité de l'œuvre de Josipovici, sans qu'il s'agisse de musicalisation de la fiction au sens où l'entend Werner Wolf, par

exemple, c'est-à-dire comme une structuration du littéraire en fonction d'une œuvre ou d'une technique musicale précise. Au contraire, il s'agit, dans cette comparaison entre la fiction de Josipovici et la musique du XX^e siècle, d'un rapprochement de phénomènes temporels généraux, dont la prégnance est légitimée par l'évolution historique du concept du temps et de la temporalité de l'œuvre d'art. Il n'est pas possible non plus d'écarter la musicalité, conçue comme un phénomène prosodique, car elle participe pleinement au travail matriciel et elle est à l'origine de l'instabilité, de l'incertitude et de l'indécidabilité que revêt le récit chez Josipovici et qui apparaissent aussi dans l'opposition de blocs. Puisqu'elle est associée au parcours ou à la marche comme gestes heuristiques dans la quête de soi, la temporalité est aussi tributaire d'autres arts, comme l'architecture, impliquant encore une fois que la transtemporalité opère fréquemment à un niveau général d'intermédialité. Les nouvelles dynamiques temporelles du récit conduisent aussi à la nécessité d'envisager de nouvelles formes de la réception ou de la lecture, qui s'affranchirait de la recherche d'une signification stable, univoque, linéaire et téléologique.

Les différentes influences musicales et les tentatives de transposition intersémiotique formelle mettent ainsi en lumière une variété de dynamiques temporelles, en jeu dans les œuvres d'Aiken, de Burgess et de Josipovici. Parallèlement à la spécificité de la symphonie, apparaissent encore une fois la notion de zones et celle de détournement. Le formalisme musical ne se concrétise pas de la même façon chez Aiken, où le symphonique et le contrapuntique sont avant tout des métaphores, mais des métaphores productrices de formes qui reflètent la *délinéarisation* du récit, et chez Burgess, où la musicalisation apparaît de façon beaucoup plus concrète. Les enjeux sont, à ce titre, différents eux aussi. Par ailleurs, le cycle introduit encore une autre dynamique temporelle, laquelle est au service de symboles se rapportant à la conscience et à la représentation de celle-ci chez Aiken. Cette dynamique temporelle parachève l'agonistique entre le réel, la fiction, le mythe et l'Histoire chez Burgess et accentue l'importance du parcours sans issue, dans la quête de soi, chez Josipovici. La transtemporalité, qu'elle soit spécifiquement musico-littéraire ou qu'elle implique l'intermédialité de manière plus générale, convoque, conjointement au temps non-linéaire du contrepoint ou au temps à parcours multiples de la variation, d'autres dynamiques

temporelles telles que la cyclicité ou encore la composition par blocs et le *temps-moment* chez Josipovici. Chacune de ces nouvelles temporalités n'est pas exclusivement liée à une forme musicale précise, et plusieurs dynamiques peuvent coexister au sein d'une même œuvre, un peu à la manière d'une symphonie où l'on peut trouver aussi bien une danse que le contrepoint ou la variation.

CONCLUSION

« Music and poetry undoubtedly arose in common historical sources of primitive prayer, working chants and the like, and notwithstanding the diverse development of literature and music as human institutions, the histories of both have remained in many ways mutually contingent. »¹

L'idée de l'origine commune de la poésie et de la musique a souvent constitué le point de départ et la raison d'être des analogies entre les deux arts. Outre la valeur ontologique primitive que l'on a fréquemment attribuée à leur union, c'est la spécificité temporelle du médium dans lequel ils se meuvent qui a très tôt servi de terrain de comparaison. Dans son *Traité de l'harmonique*², Aristoxène de Tarente ramène la parole, le chant et la danse au même médium. Les trois arts se partagent le même mode de transmission qu'est le *rythmizomenon*, dont les trois manifestations – *poiēsis*, *mousikē* et *orchēsis* – sont tributaires du mouvement rythmique, donc d'un facteur temporel commun.

Cette notion a donné lieu à des approches évolutionnistes ou à des conceptions unitaires de la relation entre musique et littérature. Dès lors, il a été possible d'envisager l'histoire du rapprochement entre musique et littérature soit dans une dynamique de convergence, soit dans une dynamique de divergence. Au XVIII^e siècle, John Brown, par exemple, considère l'histoire de la littérature à l'aune de cette union interartistique originelle³. De cette thèse s'ensuit que, initialement indifférenciés, les deux arts se seraient d'abord séparés, puis ils auraient subi chacun une spécialisation propre aboutissant à une dégénérescence globale. On pourrait opposer cette vision quasi-eschatologique de l'évolution musico-littéraire à la dialectique hégélienne ou à l'approche cyclique de l'histoire de l'art, selon laquelle des phases de déclin auraient succédé à des étapes de fleurissement. Toutefois, notre recherche de différents cas de rapprochement entre musique et littérature nous a conduit à penser qu'il s'agirait davantage d'une évolution instable, qui dépendrait non tant d'une conjonction, d'une disjonction, ou de leur alternance, que d'une histoire de rapports non

¹ John Hollander, « Music and Poetry », in *Princeton Encyclopedia of Poetics*, Princeton : Princeton University Press, 1974, p.533.

² Voir Anne Bélis, *Aristoxène de Tarente et Aristote. Le Traité d'harmonique*. Paris : Klincksieck, 1986.

³ John Brown, *Dissertation of the Rise, Union, and Power, the Progression, Separation and Corruption of Poetry and Music*, Londres, 1763.

parallèles, souvent contraires à la logique et fondés sur une part d'influences mutuelles non symétriques.

Autrement dit, de la non-correspondance sur laquelle nous avons souhaité mettre l'accent dans notre thèse, découle la notion de détournement, défini comme un rapprochement qui n'implique pas la transposition intersémiotique idéale ou exacte, mais une dynamique de transformations multiples. Cela ne veut pourtant pas dire que nous rejetons l'idée du rapprochement interartistique en soi, mais que nous concevons la correspondance musico-littéraire comme un phénomène prédiqué moins sur un rapport d'identification que sur un rapport de métabole, donc de mutation, sur un mode de métonymie, donc de contiguïté, ou sur un phénomène d'agonistique, donc de confrontation. Nous avons regroupé ces processus sous le terme de détournement.

Cette notion est particulièrement manifeste lorsqu'il s'agit de la musicalisation de la fiction, c'est-à-dire du transfert de formes et de techniques musicales dans les textes littéraires. Le détournement se fait jour, à ce niveau fondamental, dans la projection des techniques musicales dans les techniques éminemment littéraires. Puisque la plupart du temps le formalisme musical se construit à l'aide de moyens textuels, un certain nombre d'adaptations s'opèrent. La possibilité qu'a une forme musicale de déboucher sur d'autres formes lorsqu'elle fait l'objet d'emprunt en littérature, nous semble également illustrer ce phénomène. L'utilisation de l'intertextualité dans la transposition littéraire de la forme variationnelle en constitue un autre exemple. S'y ajoutent également les divergences de conception d'une technique à la charnière des deux arts, comme la disparité entre thème littéraire et thème musical. Ainsi, nous avons constaté, par exemple, qu'Aiken ravit à la musique son aspiration à la signification littéraire. Nous avons vu aussi que la dynamique temporelle du *leitmotiv* wagnérien est tributaire de la dualité temporelle du système linguistique et que, là aussi, ce qu'un art imite de l'autre, c'est, en partie, ce qu'il possède déjà.

Nous avons pourtant procédé à un certain nombre de comparaisons entre les deux arts, car nous pensons que la notion de détournement n'implique pas la négation de la similitude interartistique, ni la recherche systématique de la différence. C'est pour aller à l'encontre de certains paradoxes qui nous paraissaient surgir dans la recherche musico-littéraire, tels que la dialectisation

exacerbée de la conception de la présence musicale en littérature, la quête de la forme idéale, la recherche du code absent, ou les apories sémiologiques, que nous avons décidé non pas tant de démontrer l'opérativité exacte d'un processus formel musical dans un texte que de rendre compte des changements qui résultent du rapprochement symbolique, thématique ou formel entre musique et littérature.

Par conséquent, il nous paraissait clair que la présence musicale servait en littérature à des fins précises, parmi lesquelles la construction de la temporalité nous a semblé être de prime importance. Nous avons donc choisi de nous focaliser sur les textes qui échafaudent une problématique du temps évidente, tout en faisant l'usage massif de l'intermédialité. C'est en nous appuyant sur la prémisse du détournement que nous avons démontré que les œuvres étudiées élaborent une nouvelle pensée du temps et qu'elle est largement dépendante de l'apport que leur fournit la musique. Nous avons ainsi établi que la notion de temps est exploitée, dans les œuvres étudiées, comme passerelle fondamentale entre les deux arts, tantôt parce qu'une dynamique temporelle véhicule une valeur symbolique ou qu'elle vient légitimer une philosophie du temps, tantôt parce qu'elle est le moyen d'introduire de nouvelles temporalités dans le récit littéraire. Nous avons proposé que ces temporalités manifestent, à bien des égards, des caractéristiques similaires. De sorte que, comme en musique, on peut déceler en littérature, au xx^e siècle, une tendance générale à rompre d'avec les conceptions traditionnelles du temps et à accorder la prééminence à la profusion de dynamiques temporelles différentes.

Le rôle que joue la musique pour la construction de la temporalité littéraire repose donc sur un constat de similitude et de différence à la fois : nous avons considéré que les deux arts constituent des *forme-temps*, mais l'idée directrice de notre recherche, à savoir, la *transtemporalité*, conçue comme l'influence d'un art sur l'autre en termes de structuration du temps, implique qu'il existe des dissemblances du traitement du temps entre musique et littérature. Cela veut dire aussi que la temporalité est définie comme construction découlant d'un certain nombre de facteurs aussi symboliques que structuraux. Nous avons ainsi souligné la non-universalité du temps ainsi que sa transversalité, à savoir sa capacité à s'observer dans plusieurs arts. Autrement dit, la conception du temps sur laquelle

notre recherche est fondée opère la partition entre l'idée du temps comme notion et celle du temps comme construction esthétique. Dès lors, nous avons tenu le littéraire et le musical pour une expérience esthétique temporelle dont le temps doit être envisagé moins en termes de quantité (durée) qu'en termes de qualité (spécificité d'un déroulement).

Le choix que nous avons fait d'appréhender la recherche musico-littéraire par le biais de la notion de temps nous a amené, à plusieurs reprises, à considérer ce rapprochement interartistique dans la dynamique d'une conception globalisante et holistique de l'intermédialité. En ce sens, il nous a souvent paru nécessaire de rendre compte d'un contexte intersémiotique général, touchant non exclusivement à la présence de la musique en littérature, mais également à celle de l'architecture, de la peinture, du théâtre, de l'opéra ou du cinéma. Certaines analyses liées à l'intermédialité conçue au sens large ont été guidées par l'idée de la confrontation de temporalités artistiques multiples. D'autres ont été dictées par la confluence de différents arts au sein d'une œuvre dans la construction d'une temporalité donnée.

Nous pouvons diviser schématiquement notre étude en deux grands volets. Le premier comprend les deux premières parties qui nous ont permis de mener une réflexion théorique, tout en présentant des illustrations concrètes de la problématique de la confrontation de temporalités, telles que les interrogations sémiotiques, et de souligner les enjeux de la représentation du temps dans les œuvres d'Aiken, de Burgess et de Josipovici. Le second volet, portant sur des cas précis de construction de temporalités par le musical, nous a conduit à tirer au clair les différentes dynamiques temporelles liées à la présence musicale en littérature.

Tout au long de notre recherche nous avons poursuivi un double objectif : s'il s'agissait pour nous d'examiner les modalités de l'inscription du musical dans les œuvres étudiées, nous visions aussi à élucider cet aspect en respectant la spécificité de chaque œuvre. C'est pourquoi nous avons décidé de mener une étude approfondie des éléments de l'intermédialité au premier chapitre et de la notion de temps dans son rapport à l'intersémiotité au second.

Cet examen nous a permis de démontrer que la question du temps dans l'œuvre romanesque d'Aiken est intimement liée à la représentation de l'activité de la conscience, de ses phénomènes temporels et de la quête de soi. Le rôle principal que joue la musique a comme corollaire la recherche de nouveaux moyens d'écrire l'introspection, d'observer les processus de pensée en les structurant ou d'assigner des valeurs symboliques temporelles à l'investigation psychanalytique du « moi ». L'image et la technique musicales véhiculent ainsi une représentation structurée de l'informe. Il peut s'agir de dynamiques temporelles à grande échelle, tels que les systèmes de division et de proportion ou les cycles narratifs brisés. Mais on peut aussi rappeler l'utilisation du contrapuntique et du symphonique comme techniques du monologue intérieur qui travaillent l'opposition essentielle entre le temps objectif et le temps subjectif. Bien que la présence musicale chez Aiken s'avère infiniment plus abstraite et conceptuelle que chez Burgess, nous avons démontré que la métaphore musicale seule est productrice du formel, parce qu'elle apporte des valeurs temporelles symboliques qu'il est souvent possible de généraliser à toute l'œuvre.

La présence de la musique dans les romans de Burgess nous a conduit à mettre en évidence le caractère ludique de l'intermédialité. L'examen des fonctions du musical dans le littéraire, l'analyse des régimes citationnels ainsi que l'étude des jeux temporels en comparaison avec l'héritage sternien, ont confirmé que les modes traditionnels du récit sont repensés par l'entremise de symboles ou de techniques liés à la musique, porteurs d'une dimension ludique, comique ou hyperbolique. Reste que si la question du temps chez Aiken se trouve attachée à l'opposition entre subjectivité de la conscience et objectivité du monde, la problématique centrale de l'inscription de la musique chez Burgess s'apparente intimement à celle de la rivalité entre diverses temporalités, celles de la fiction, celles du mythe ou celles de l'Histoire.

La quête de soi dans l'œuvre de Josipovici est, elle aussi, tributaire de la présence musicale, en ce qu'elle exacerbe le rapport du sujet à sa temporalité, rapport d'autant plus manifeste lorsqu'il s'agit de la mise en scène de la réception de l'art. Confronté au temps, à la question de la mémoire, au poids du passé, le protagoniste tente de remédier à sa condition par un geste porté au temps. L'approche du temps devient alors affaire de corps ou de voix. L'expérience du

temps se concrétise dans le parcours, dans la marche, dans le voyage. Le temps est donc également traité par la symbolique de l'espace. Les parcours impossibles et labyrinthiques, les boucles étranges, les reprises incessantes, trouvent leur pendant dans le récit construit sur la métalepse, l'hétérarchie, et, plus abstraitement, sur les formes musicales qui, elles, semblent transposer ce type de parcours spatial dans le temps. On remarque ainsi un glissement ou un détour dans la façon dont le temps est abordé.

L'une des dynamiques associées à la représentation du temps que nous souhaitons accentuer est placée sous le signe d'un paradoxe primordial : « Qu'est-ce en effet que le temps ? Qui serait capable de l'expliquer facilement et brièvement ? [...] Si personne ne me le demande, je le sais ; mais si on me le demande et que je veuille l'expliquer, je ne le sais plus. »¹. C'est que, comme l'indique Augustin, la tentative de définir le temps est elle-même vouée à advenir dans le temps, qui se dérobe dès lors que l'on tente de l'appréhender. L'idée de l'imprésence que nous avons proposée, au premier abord, pour élucider un phénomène de la représentation littéraire patente à l'époque du Modernisme, semble aussi applicable à d'autres œuvres. Certes, c'est dans l'œuvre d'Aiken qu'apparaissent les manifestations les plus notables de l'imprésence – l'éphémère, la transitionnalité, les symboles de la présence d'une absence, ou encore la réminiscence, la projection, la quête de soi – mais nous avons aussi mis à jour cette dynamique dans les œuvres de Burgess et de Josipovici. Il apparaît clairement que la possibilité de représenter le temps, tout comme les tentatives de le définir ou de le concevoir, ne peuvent que se cantonner à une appréhension indirecte, métonymique ou relationnelle. Cette nécessité de concevoir la notion de temps par des moyens détournés ressort dans les nombreuses mises en abyme de l'expérience de l'art, telles que la représentation de la peinture chez Josipovici ou de la photographie chez Burgess. La musique est, à notre avis, au fondement même de la représentation indirecte et détournée du temps.

Aussi l'un des aspects les plus remarquables du rapprochement musico-littéraire touche-t-il à la question de l'autoréflexivité et de la métatextualité. Tout se passe comme si la confrontation entre les deux arts interrogeait sans cesse la littérarité elle-même. Ce questionnement de la textualité procède tantôt par la

¹ Saint Augustin, *Les Confessions*, Paris : Flammarion, 1964, Livre XI, chapitre 14, p.264.

spécularité qui se manifeste par les mises en abyme de l'activité auctoriale, lectoriale ou herméneutique, tantôt par des interrogations plus directes portant sur le lien musico-littéraire. L'ampleur de l'autoréflexivité, soulignée grâce au formalisme exacerbé, va parfois jusqu'à inclure tout élément romanesque dans la construction de structures : le personnage, la mise en scène, le geste, la caractérisation.

Par ailleurs, en marge de notre objectif visant à la fois à rendre compte de la spécificité de chacune des œuvres et à confronter la prégnance de la musique entre elles, se trouve l'idée que la musicalisation de la fiction nous a fréquemment paru comme une entreprise à chaque fois unique, largement expérimentale et figurant dans l'histoire littéraire quasiment comme un hapax. En effet, si l'on devait dresser une liste des romans du XX^e siècle qui, dans le domaine anglo-saxon, se proclameraient ouvertement musicalisés ou qui systématiseraient l'emprunt de formes musicales, le corpus portant sur la musicalisation de la fiction au sens strict du terme se réduirait probablement à quelques rares œuvres telles que celle de Burgess : *Napoleon Symphony*. D'où, certainement, la récurrente impression d'échec qui les accompagne fréquemment, comme si leur genèse prenait source dans le gage d'une réussite¹.

Dans le second volet de notre examen de la présence musicale en littérature, nous avons prêté une attention particulière aux différentes dynamiques temporelles qui tirent leur origine de formes et de techniques musicales. Ainsi, les parties III, IV, et V portent sur les différentes façons dont les textes construisent des dynamiques temporelles en imitant la musique. Les diverses temporalités contribuent toutes à la rupture d'avec le temps traditionnel du récit, grâce aux processus de *délinéarisation*, à l'instauration de la discontinuité, ou à l'abandon de la téléologie.

En premier lieu, nous avons interrogé la *délinéarisation* du récit. C'est en recourant à la notion de zone que nous avons abordé la construction de nouvelles temporalités. Le caractère ponctuel et local de la transposition des techniques

¹ L'une des méthodologies d'approche que l'on pourrait adopter pour la musicalisation de la fiction en tant que transposition intersémiotique formelle est celle des phénomènes de marginalité littéraire, contrastant, paradoxalement, avec certains *topoi* de la présence musicale fréquemment exploités, comme les paratextes musicaux, et dont témoignent les multiples romans du XX^e siècle.

musicales, comme la simultanéité polyphonique, constitue avant tout un travail de contrastes. En effet, tandis que certaines zones d'un texte semblent parfaitement linéaires, d'autres instaurent tantôt une alternance plus ou moins dense entre plusieurs entités, tantôt un usage de techniques narratives qui s'écartent du tracé rectiligne du temps (alternative, épanode), mais qui demeurent dans les confins d'une zone donnée. Un certain nombre de moyens sont ainsi mis en œuvre pour assurer l'articulation entre ces zones (liaisons, raccords, motifs). Nous avons également souligné que les phénomènes prosodiques, comme la musicalité, peuvent, eux aussi, apparaître en tant que zone ou polarité sonores.

En second lieu, nous avons élucidé le phénomène du temps à orientations multiples, en examinant les différents types du récit variationnel. Deux manifestations principales de ce type de temporalité paraissent opérantes en littérature : d'un côté, le récit peut privilégier l'alternative comme vecteur de variation ; de l'autre, la narration peut simplement mettre en place une multitude d'éléments disparates qui véhiculent la différence. À ce niveau, c'est surtout l'intertextualité qui nous a permis de mettre en relief la spécificité du temps à orientations multiples chez chaque auteur. Le modèle du centon ou celui du quolibet constituent une technique prépondérante dans le monologue intérieur aikenien en tant que véhicule de phénomènes de la conscience. Mais nous avons également pu déterminer son importance chez Josipovici. Deux autres constituantes de la variation, la transtylisation et la transgénéricité, sont des facteurs importants de la multiplicité chez Burgess et chez Josipovici. Dans ce type de temporalité non-linéaire, le brouillage temporel, renforcé par l'achronologie et par l'anachronie, est porté à son paroxysme.

En troisième lieu, nous avons mis l'accent sur la pluralité de temporalités dans les œuvres, en examinant des transpositions intersémiotiques non plus en tant que phénomènes de zone, mais dans la macrostructure. La problématique de la forme symphonique nous a permis de distinguer plusieurs types de reprises qui peuvent manifester des éléments de la symphonie (proportions, rythme), mais également d'autres techniques (variation, contrepoint). Le récit cyclique, lui-même, recèle plusieurs types distincts selon qu'il s'agit de cycles opérés par un symbole, par un motif ou encore par une structure plus large. Le temps cyclique peut, à son tour, coïncider avec le temps à orientation multiples, comme dans le

monologue intérieur chez Aiken. Finalement, la composition par blocs ajoute au temps à orientation multiple chez Josipovici d'autres temporalités qu'il s'agisse de cycles ou du *temps-moment*.

L'objectif que nous nous étions fixé pour ce travail de recherche était de démontrer qu'une influence musicale s'exerce bien sur la construction de différents types de temporalité littéraire. Mais les évolutions de la représentation du temps dans les deux arts peuvent-elles être subsumées ? Il est pratiquement impossible de déterminer avec précision de quelle façon un tel processus d'interdépendance se fait jour ou s'il s'agit d'une évolution parallèle qu'il serait possible d'investiguer de manière diachronique. Une telle perspective serait, en effet, tentante : les profonds changements et la pluralité de dynamiques temporelles en musique aux XX^e et XXI^e siècles sembleraient être une source extrêmement riche d'inspiration pour la construction du temps dans d'autres arts. Jusqu'à un certain degré, l'œuvre de Josipovici, puisqu'elle emprunte des structures musicales pour la plupart contemporaines, en constituerait une preuve. Néanmoins, c'est derechef la notion de détournement qui est prépondérante. Nombre d'œuvres romanesques, dont celles d'Aiken et de Burgess, qui recourent à la musique pour expérimenter de nouvelles temporalités, puisent dans la musique beaucoup plus ancienne. Or, les dynamiques temporelles auxquelles ces textes aboutissent partagent des traits avec les nouvelles temporalités musicales. Tout se passe donc comme si les œuvres musicales, à maints égards linéaires, donnaient lieu à la déconstruction de la temporalité traditionnelle en littérature.

L'une des conséquences de la construction de nouvelles temporalités qu'il est important de faire ressortir est directement liée à l'idée de l'agonistique ou de la confrontation interartistique, mettant en jeu un certain nombre d'oppositions ou de tensions dans la stabilité narrative et épistémologique.

Tout d'abord, c'est au niveau sémiologique qu'existe un déséquilibre entre le musical et le littéraire, aspect capital dans l'œuvre de Burgess. L'érotique du signe, par exemple, nous a permis de souligner les jeux de sens conditionnés par le rapprochement musico-littéraire. À ce stade, la musicalité du verbe et la notion

sous-jacente de détournement sont à la source de la confrontation entre systèmes de signes et de la subversion ludique du signe linguistique.

Deuxièmement, la musicalité, qui épouse une répétitivité accrue chez Josipovici, conduit à une tension entre reprise comme récurrence et reprise comme redite. En d'autres termes, elle est à l'origine de l'instabilité narrative lorsqu'il en va de la fréquence. Par voie de conséquence, il est quasiment impossible de distinguer nettement les valeurs répétitives, les valeurs itératives et les valeurs singulatives. De là s'ensuit une instabilité épistémologique qui découle naturellement de la construction spécifique de la temporalité.

Cette notion d'indécidabilité, on la voit aussi à l'œuvre dans l'utilisation de l'objet sonore chez Aiken. Loin de représenter un effet de réel, le sonore est exploité surtout pour son aspect phénoménologique, caractérisé par l'instabilité et l'incertitude. L'impossibilité de fixer le son mine le réalisme et infirme l'univocité, pouvant amener à des effets d'inquiétante étrangeté. Autrement dit, la prédilection pour le sonore se détourne de la stabilité du savoir objectal qui assurerait la certitude.

De la même façon, des éléments d'instabilité naissent de la construction du temps à orientations multiples. L'alternative subvertit, à ce titre, la décidabilité, mais, même lorsqu'il ne s'agit pas forcément d'un récit à alternative, la multiplicité, ainsi que le brouillage temporel, instaurent un doute épistémologique. Si, dans la microstructure, la nature des répétitions ne peut pas être clairement déterminée, dans la macrostructure, et surtout dans la composition par blocs, comme chez Josipovici, mais aussi dans les reprises chez Burgess et Aiken, l'univocité est déjouée. Cette tension entre la certitude et l'instabilité est fréquemment renforcée soit par l'hystérologie, en tant que rupture de chronologie, soit par la métalepse, en tant que rupture de niveaux narratifs hiérarchiques.

L'incertitude du sens et l'instabilité épistémologique font appel à de nouvelles formes de réception. D'une part, en ce qui concerne la musicalisation de la fiction, nous avons rendu compte de l'existence d'une tension entre forme et fonds, d'où découlent au moins deux interprétations possibles de la transposition d'une forme musicale en littérature. La structure symphonique et contrapuntique, chez Burgess et chez Aiken, mais aussi le motif chez Josipovici, montrent que la perception de la forme musicale dans un texte dépend largement du point de vue

que l'on adopte. À un niveau rudimentaire d'analyse, soit on envisage des phénomènes de surface et on considère que les éléments donnés *ABC* sont en rapport de suite ou d'alternance (*A* puis *B* puis *C*), soit on prend en compte le sémantisme et on privilégie alors la simultanéité (*A* en même temps que *B* en même temps que *C*). On a affaire ici à l'hésitation potentielle, en termes d'impact du formalisme musical sur le littéraire, entre temps du récit et temps de l'histoire. S'il est parfois possible de déterminer de quel type de progression il s'agit, la majorité des textes étudiés jouent de la dualité linguistique et temporelle, ouvrant la voie à l'ambiguïté.

D'autre part, la lecture elle-même convoque d'autres modes de réception. Au fondement même de notre conception du temps, à la charnière entre deux arts, réside l'expérience esthétique temporelle, expérience d'une *forme-temps*. Les nouvelles temporalités du texte présentent indubitablement au lecteur de nouveaux défis. La fiction musicalisée implique une approche du temps de la lecture différente, que l'on remarque ne serait-ce que dans la lecture simultanée que semblent requérir certains textes. Mais, le mode de lecture qui retient toute notre attention est celui qui, grâce à la non-linéarité, à la discontinuité, et à l'effritement de la téléologie, nécessite une attitude qui s'affranchirait, en grande partie, du sens construit sur le développement logique, ou encore sur le déroulement des causes et des conséquences, voire sur le savoir stabilisé. Le nouveau potentiel de lecture est donc celui qui accorde la part entière au temps-moment ou au temps à orientations multiples, et qui reconnaît par là même les tensions épistémologiques, l'instabilité du sens et les implications herméneutiques de la présence musicale en fiction.

La question du temps permet ainsi d'ouvrir de nouvelles perspectives de recherche. À cet égard, deux lignes conductrices nous paraissent se dégager clairement.

La première est fondamentalement liée au cadre de la recherche musico-littéraire. Nous pourrions, à l'avenir, poursuivre l'étude de dynamiques temporelles microstructurelles et macrostructurelles, en nous centrant sur les modes de construction de zones de temps spécifiques, et ce en lien avec les techniques des œuvres musicales contemporaines. L'étude des aspects phrastiques dans les

œuvres de Joyce ou de Josipovici, en relation avec les différentes temporalités dans les compositions d'un Schönberg, d'un Stockhausen ou d'un Birtwistle nous paraît particulièrement intéressante. Nous aurons ainsi l'opportunité de développer la notion de zones ou celle de composition par blocs, et de continuer à mettre en lumière les oppositions fondamentales entre les différentes temporalités. Par ailleurs, certaines formes musicales moins exploitées méritent une étude plus poussée. On pourra, par exemple, examiner la résurgence de la technique du *hoquetus* dans la musique contemporaine (comme chez Stravinski, chez Birtwistle ou chez Louis Andriessen) en parallèle avec les formes de la rupture, du bégaiement ou du silence en littérature (comme chez Beckett, chez Joyce ou chez Josipovici).

La seconde perspective porte sur l'intersémiotique et l'intertextualité de manière plus générale. D'une part, il s'agirait d'études portant sur des œuvres relevant de multiples conjonctions interartistiques, donc de phénomènes d'intermédialité globale. Une recherche contrastive pourrait être menée sur la confrontation d'arts différents au sein d'une seule œuvre, ou, plus précisément, sur la confluence du temps pictural, du temps musical et du temps littéraire. Certaines œuvres de Burgess ou de Josipovici sont à ce titre révélatrices, soit qu'elles télescopent plusieurs arts au sein d'une seule œuvre¹, soit que différentes œuvres recourent chacune à un art spécifique². Le phénomène de l'intermédialité au sens large rentre en ligne de compte pour nombre d'autres écrivains³, nécessitant que soit rendu compte non seulement de la relation interartistique binaire, mais aussi d'une sororité plurivalente.

D'autre part, parallèlement aux multiples conjonctions interartistiques, il nous semble particulièrement intéressant d'étudier le problème des transformations interartistiques multiples. On aurait affaire, plutôt qu'à l'intermédialité, à ce que l'on peut appeler la *transmédialité*, où il s'agirait de prendre en compte la mutation d'une œuvre à travers plusieurs domaines artistiques. Nous avons vu que la notion de transformation transgénérique joue un

¹ *Beard's Roman Women* de Burgess, *Goldberg: Variations* de Josipovici.

² *Napoleon Symphony* de Burgess.

³ La musique, la science et la photographie chez Richard Powers, *Gold Bug Variations*, *Three Farmers on Their Way to Dance*, ou chez Salmon Rushdie, *The Ground Beneath her Feet*. L'architecture, l'espace, la musique, chez Andrew Crumey *D'Alembert Principle*, *Mobius Dick*, *Music*, *In a Foreign Language*.

rôle crucial dans l'œuvre de Burgess. Dans le cas d'une transposition multiple, comme dans *The Worm and the Ring*, où l'on passe d'une production linguistique (mythe, légende, texte) à la musique pour revenir au textuel, l'étude des étapes de la transformation est encore plus complexe et plus riche d'implications que la transgénéricité. L'une des approches possible concernerait alors la métamorphose temporelle. En qui concerne les transformations narratives, cet enjeu, on l'a dit, est déjà manifeste. Lorsque l'œuvre déborde les frontières de l'intermédialité liée à un art seul, les modifications paraissent d'autant plus intéressantes. L'une des voies de recherche que nous souhaitons privilégier à l'avenir consiste précisément en l'étude des transferts réitérés qu'illustrent, par exemple, les reprises du *Voyage d'Hiver* de Franz Schubert. L'œuvre schubertienne étant elle-même une composition intersémiotique en tant que cycle de *lieder* sur les poèmes de Müller, on peut, dans une démarche à la fois génétique, intertextuelle et interartistique, étudier les rapports qu'entretiennent les reprises, à la fois avec le texte poétique et l'œuvre musicale. Autrement dit, l'examen de transformations multiples porterait, dans l'étude de l'une de ces reprises, conjointement sur le contexte musical et sur sa relation à la part littéraire déjà présente dans la musique.

C'est ce contexte de transformations multiples auquel nous avons donné la préséance dans notre travail de recherche et que nous souhaitons développer : la musique comme philosophie du temps, comme expérience du temps et source d'une variété de structures temporelles en littérature.

ANNEXES

LISTE DES ANNEXES

Annexes A – Partitions

Annexe A.1 – Johann Sebastian BACH, <i>Variations Goldberg</i> , BWV 988, <i>Aria</i> , mes.1-28.	522
Annexe A.2 – Johann Sebastian BACH, <i>Variations Goldberg</i> , BWV 988, Variation n°1, mes.1-16.	523
Annexe A.3 – Johann Sebastian BACH, <i>Variations Goldberg</i> , BWV 988, Variation n°25, mes.1-16.	524
Annexe A.4 – Johann Sebastian BACH, <i>Variations Goldberg</i> , BWV 988, Variation n°30, mes.1-17.	525
Annexe A.5 – Johann Sebastian BACH, <i>Fugue en do majeur</i> , BWV 846, <i>Clavier bien tempéré I</i> , mes.1-15.	526
Annexe, A.6 – Johann Sebastian BACH, <i>Fugue en do mineur</i> , BWV 847, <i>Clavier bien tempéré I</i> , mes.1-15.	527
Annexe A.7 – Johann Sebastian BACH, <i>Fugue en ré majeur</i> , BWV 850, <i>Clavier bien tempéré I</i> , mes.1-13.	528
Annexe A.8 – Johann Sebastian BACH, <i>Fugue en sol mineur</i> , BWV 861, <i>Clavier bien tempéré I</i> , mes.1-17.	529
Annexe A.9 – Ludwig van BEETHOVEN, <i>Symphonie n°3 en mi bémol majeur</i> , op.55, « Eroica », 1 ^{er} mouvement, <i>Allegro con brio</i> , mes.1-36.	530
Annexe A.10 – Ludwig van BEETHOVEN, <i>Symphonie n°3 en mi bémol majeur</i> , op.55, « Eroica », 2 ^e mouvement, <i>Adagio assai</i> , mes.1-12.	532
Annexe A.11 – Ludwig van BEETHOVEN, <i>Symphonie n°3 en mi bémol majeur</i> , op.55, « Eroica », 3 ^e mouvement, <i>Allegro vivace</i> , mes.1-37.	533
Annexe A.12 – Ludwig van BEETHOVEN, <i>Symphonie n°3 en mi bémol majeur</i> , op.55, « Eroica », 4 ^e mouvement, <i>Finale : Allegro molto</i> , mes.1-53.	534
Annexe A.13 – Ludwig van BEETHOVEN, <i>Variations héroïques</i> , op.35, Introduction.	536
Annexe A.14 – Ludwig van BEETHOVEN, <i>Sonate pour piano n°27</i> , op.90, mes.121-149.	538
Annexe A.15 – Joseph HAYDN, <i>Symphonie n°45 en fa dièse mineur</i> , Hob.I : 45, 4 ^e mouvement, <i>Finale : Adagio</i> , mes.28-50.	539
Annexe A.16 – György LIGETI, <i>Lux Æterna</i> , mes.1-8.	540
Annexe A.17 – Wolfgang Amadeus MOZART, <i>Sonate pour piano en sol majeur</i> , K.283, 1 ^{er} mouvement, <i>allegro</i> , mes.1-30.	541
Annexe A.18 – Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Symphonie n°40 en sol mineur</i> , K.550, 1 ^{er} mouvement, <i>allegro molto</i> , 1788.	542
Annexe A.19 – Sergei RACHMANINOV, <i>Étude-tableau n°1</i> , op.33, mes.1-17.	543
Annexe A.20 – Karlheinz STOCKHAUSEN, <i>Klavierstück n°1</i> , op.2, mes.1-12.	544
Annexe A.21 – Richard WAGNER, <i>L'Or du Rhin</i> , WWV 86A, « Prélude ».	545
Annexe A.22 – Richard WAGNER, <i>L'Or du Rhin</i> , WWV 86A, II (Loge).	548
Annexe A.23 – Richard WAGNER, <i>La Walkyrie</i> , WWV 86B, 1870, I.2 (Hunding).	549

Annexes B – Images

Annexe B.1 – Pierre BONNARD, <i>Nu à contre-jour</i> , 1908.	550
Annexe B.2 – Marcel DUCHAMP, <i>Le Grand Verre</i> , 1915-1923.	551
Annexe B.3 – David ROBINSON, photographie dans <i>Beard's Roman Women</i> d'Anthony Burgess, 1976.	552
Annexe B.4 – Jan VERMEER, <i>Jeune fille devant un virginal</i> , 1670.	553

Annexe C – Graphique

Annexe D – Glossaire

Annexe A.1 – Johann Sebastian BACH, *Variations Goldberg*, BWV 988, *Aria*, mes. 1-28.

Andante espressivo. (♩ = 72.)

Aria.

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante espressivo' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The score includes various dynamics such as *p*, *dolce*, *cresc.*, *mf*, and *p*, along with articulation marks like accents and slurs. Fingerings and ornaments are also indicated throughout the piece.

Annexe A.2 – Johann Sebastian BACH, *Variations Goldberg*, BWV 988, Variation n°1, mes.1-16.

Allegro moderato. (♩ = 108.)

Var.1.
(a 1 Clav.)

p *cresc.* *dim.*

p *poco cresc.*

f

dim. *p* *cresc.*

mf

Annexe A.3 – Johann Sebastian BACH, *Variations Goldberg*, BWV 988, Variation n°25, mes.1-16.

Andante espressivo. (♩ = 88.)

Var. 25.
(a 2 Clav.)

The musical score for Variation 25 is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 16, and the second system contains measures 17 through 31. The piece is in G minor and 3/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic. The score includes various dynamic markings: *cresc.* (crescendo), *dim.* (diminuendo), and *f* (forte). The tempo is marked *Andante espressivo.* with a quarter note equal to 88 beats per minute. The score features complex textures with multiple voices in both hands, including triplets, sixteenth-note runs, and various articulations. The piece concludes with two endings, the second ending leading back to the beginning of the variation.

Annexe A.4 – Johann Sebastian BACH, *Variations Goldberg*, BWV 988, Variation n°30, mes.1-17.

Quodlibet.
Moderato. (♩ = 88.)

Var. 30.
(a 1 Clav.)

p

cresc.

f

cresc.

p

cresc.

dim.

Aria da capo é Fine.

Annexe A.5 – Johann Sebastian BACH, *Fugue en do majeur*, BWV 846, *Clavier bien tempéré I*, mes.1-15.

The image displays the first 15 measures of the Fugue in C major, BWV 846, from the Notebook for Anna Bach. The score is written for a single keyboard instrument and is in common time (C). It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked with a fermata and the number '4'. The piece features a complex texture with multiple voices, including a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Measure numbers 10 and 15 are indicated at the bottom of the staves.

Annexe, A.6 – Johann Sebastian BACH, *Fugue en do mineur, BWV 847, Clavier bien tempéré I*, mes.1-15.

a 3.

5

10

Annexe A.7 – Johann Sebastian BACH, *Fugue en ré majeur*, BWV 850, *Clavier bien tempéré I*, mes.1-13.

a 4.

10

Annexe A.8 – Johann Sebastian BACH, *Fugue en sol mineur*, BWV 861, *Clavier bien tempéré I*, mes.1-17.

The image displays the first 17 measures of the Fugue in G minor, BWV 861, from the Notebook for Anna Bach. The score is written for a single keyboard instrument and is in 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first measure is marked with a fermata and the tempo marking 'a 4.'. The piece features a complex texture with multiple voices, including a prominent sixteenth-note figure in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Measure numbers 5, 10, and 15 are indicated at the bottom of their respective systems.

Annexa A.9 – Ludwig van BEETHOVEN, *Sinfonia n°3 in mi bemol maggiore*, op.55, « Eroica », 1° movimento, *Allegro con brio*, m.1-36.

Allegro con brio. ♩ = 60.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Allegro con brio. ♩ = 60.

Corni in Es.

Corno 3° in Es.

Trombe in Es.

Timpani in Es. B.

Allegro con brio. ♩ = 60.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

Fl. *cresc.*
Ob. *p cresc.*
Cl. *cresc.*
Fag. *cresc.*
Cor. *p cresc.*
Cor. 3. *p cresc. sf*
Bassi. *cresc.*

This musical score system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Cor 3rd (Cor. 3.), and Basses (Bassi.). The woodwinds and brasses play melodic lines with various dynamics including *cresc.*, *p*, *sf*, and *f*. The woodwinds feature many slurs and accents.

Fl. *cresc.*
Ob. *cresc.*
Cl. *cresc.*
Fag. *cresc.*
Cor. *cresc.*
Cor. 3. *cresc.*
Bassi. *cresc.*

This musical score system continues the woodwind and brass parts. It features dense textures with many slurs and accents. Dynamics include *cresc.*, *sf*, and *f*. The woodwinds play more rhythmic patterns, while the brasses provide harmonic support.

Annexa A.10 – Ludwig van BEETHOVEN, *Sinfonia n°3 in mi bemol maggiore*, op.55, « Eroica », 2° movimento, *Adagio assai*, mes.1-12.

The image shows a page of a musical score for the second movement of Ludwig van Beethoven's Symphony No. 3, 'Eroica'. The tempo is marked 'Adagio assai' with a half note equal to 80 beats (♩ = 80.). The score is arranged in systems for various instruments:

- Flauti.** (Flutes)
- Oboi.** (Oboes)
- Clarineti in B.** (Clarinets in B)
- Fagotti.** (Bassoons)
- Corni in C.** (Horns in C)
- Corno 3° in Es.** (3rd Horn in E-flat)
- Trombe in C.** (Trumpets in C)
- Timpani in C. G.** (Timpani in C and G)
- Violino I.** (Violin I) - marked *sotto voce* and *pp*
- Violino II.** (Violin II) - marked *pp*
- Viola.** (Viola) - marked *pp*
- Violoncello e Basso.** (Cello and Bass) - marked *pp* and *pp^{Vel.}*

The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *pp^{Vel.}* (pianissimo with hairpins). The bottom section of the score shows the woodwind and brass parts, including Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horns (Cor.), and Trumpet (Tp.), with dynamics like *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The bottom-most section shows the string parts (Bassi) with triplets and dynamic markings like *sf* (sforzando).

Annexa A.12 – Ludwig van BEETHOVEN, *Sinfonia n°3 in mi bemol maggiore*, op.55, « Eroica », 4° movimento, Finale : *Allegro molto*, mes.1-53.

Allegro molto $\text{♩} = 76$

Flauti.
Oboi.
Clarineti in B.
Fagotti.
Corni in Es.
Corno 3 in Es.
Trombe in Es.
Timpani in Es B.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e Basso.

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Cor.
Tr.
Tp.

pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

a 2.
p.
a 2.
p.
a 2.
p.

Fl.
 Ob.
 Cl.
 Fag.
 Cor.
 Cor.
 3.
 Tr.
 Tp.

ff *p* *ff* *p*

pizz. *arco* *ff* *arco* *pizz.*

pizz. *arco* *ff* *arco* *pizz.*

pizz. *arco* *ff* *arco* *pizz.*

pizz. *arco* *ff* *arco* *pizz.*

1. 2.

arco. *p*

arco. *p dolce*

Vcl. arco *p dolce*

1. 2.

Annexe A.13 – Ludwig van BEETHOVEN, *Variations héroïques*, op.35, Introduction.

Allegretto vivace.

INTRODUZIONE
col Basso del Tema.

A DUE.

A TRE.

adagio. **Tempo I.**

A QUATTRO.

The musical score is written for piano and violin. It consists of six systems of music. The first system is marked **A QUATTRO.** and begins with a 7-measure rest for the violin. Dynamics include *f* and *sf*. The second system features *sf* and *ff*. The third system includes *decresc.*, *p*, and *sf*, with a first ending bracket. The fourth system is labeled **TEMA.** and contains a second ending bracket, *p*, *dolce*, and *cresc.*. The fifth system includes *sf*, *decresc.*, and *p*, with first and second ending brackets. The sixth system includes *ff*, *decresc.*, *p*, and *dolce*.

Annexe A.14 – Ludwig van BEETHOVEN, *Sonate pour piano n°27*, op.90, mes.121-149.

The image displays a musical score for the final section of Ludwig van Beethoven's Sonata for Piano No. 27, measures 121-149. The score is written for piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is characterized by intricate fingerings and dynamic markings. The first system (measures 121-124) features a treble staff with rapid sixteenth-note passages and a bass staff with chords and single notes, marked with *f*. The second system (measures 125-128) continues the treble staff's activity while the bass staff plays chords, also marked with *f*. The third system (measures 129-132) shows a transition in the bass staff with a *piu f* marking, leading to a *ff* section. The fourth system (measures 133-136) begins with a *p* marking and includes the instruction *sempre dim.*, followed by a *pp* section and a *cresc.* marking. The fifth system (measures 137-149) concludes with a *p* marking and features complex fingerings and a final chord.

Annexe A.15 – Joseph HAYDN, *Symphonie n°45 en fa dièse mineur*, Hob.I : 45, 4^e mouvement, *Finale : Adagio*, mes.28-50.

Musical score for measures 30-39. The score includes parts for Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. (A)), Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), and Violoncelle/Bass (Vc. B. e Fg.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the strings and woodwinds. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). A first ending bracket labeled 'a 2' is present in the Violin I part.

Musical score for measures 40-49. The score includes parts for Oboe II (Ob. II), Cor Anglais (Cor. (A)), Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), and Violoncelle/Bass (Vc. B. e Fg.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues with intricate rhythmic patterns and dynamic contrasts between *f* and *p*.

Musical score for measures 40-49. The score includes parts for Oboe II (Ob. II), Fagot (Fg.), Cor Anglais (Cor. (A)), Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), and Violoncelle/Bass (Vc. e B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The woodwinds have prominent parts, with the Fagot playing a melodic line. Dynamic markings include *p* and *f*.

Musical score for measures 50-59. The score includes parts for Oboe II (Ob. II), Fagot (Fg.), Cor Anglais (Cor. (A)), Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), and Violoncelle/Bass (Vc. e B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music concludes with a series of sixteenth-note passages in the strings and woodwinds. Dynamic markings include *f* and *p*.

Annexe A.16 – György LIGETI, *Lux Aeterna*, mes. 1-8.

Der Stuttgarter Schola Cantorum und ihrem Leiter Clytus Gottwald gewidmet

LUX AETERNA

♩ = 56, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE” * György Ligeti, 1966

“FROM AFAR” *

Sopr. 1-4:
stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle
pp sempre

Musical score for Soprano and Alto voices, measures 1-4. The Soprano part (Sopr. 1-4) and Alto part (Alt 1-4) are arranged in four staves each. The lyrics are: Lux lux lux ae - ter - na lux lux lux ae - ter - na lux lux lux ae - ter - na lux lux lux ae - ter - na. The score includes dynamic markings (*pp sempre*) and performance instructions (stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle).

Musical score for Soprano and Alto voices, measures 5-8. The Soprano part (Sopr. 1-4) and Alto part (Alt 1-4) are arranged in four staves each. The lyrics are: na lux ae - ter - na lux na lux ter - na lux ae - ter - na lux ae - ter - na lux ae - ter - na. The score includes dynamic markings (*pp sempre*) and performance instructions (stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle).

* Stets vollkommen akzentlos singen: die Taktstriche bedeuten keine Betonung.
Sing totally without accents: barlines have no rhythmic significance and should not be emphasised.

Annexe A.17 – Wolfgang Amadeus MOZART, *Sonate pour piano en sol majeur*, K.283, 1^{er} mouvement, *allegro*, mes.1-30.

Allegro. (♩ = 138.)

P. T.
HS.

a) *mp*

p

mf

fp

p

mf

fp

f

Ep. Zws.

p

cresc.

SS.

p

cresc.

dimin.

p

cresc.

Annexa A.18 – Wolfgang Amadeus Mozart, *Sinfonia n°40 in sol minore*, K.550, 1° movimento, *allegro molto*, 1788.

Allegro molto.

Oboi.
Clarineti in B.
Flauto.
Oboi.
Fagotti.
Corno in Basso.
Corno in G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e Basso.

Annexe A.19 – Sergei RACHMANINOV, *Étude-tableau n°1*, op.33, mes.1-17.

Allegro non troppo
molto marcato

Piano

f *dim.* *f* *dim.*

f *mf*

p *dim.* *cresc.*

sempre marcato *f*

ff *f* *dim.*

Annexe A.20 – Karlheinz STOCKHAUSEN, *Klavierstück n°1*, op.2, mes.1-12.

The image displays a musical score for Karlheinz Stockhausen's *Klavierstück n°1*, measures 1 through 12. The score is written for piano and features a complex, multi-measure structure with frequent changes in time signature and dynamics. The notation is spread across four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 1-4) starts in 5/4 and 4/4, with dynamics ranging from *pp* to *ff*. The second system (measures 5-8) includes 3/8, 2/4, and 6/4 time signatures, with dynamics from *pp* to *ff*. The third system (measures 9-12) features 6/4, 3/4, 4/4, and 2/4 time signatures, with dynamics from *pp* to *ff*. The score is heavily annotated with dynamic markings (*pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*) and includes various musical notations such as slurs, accents, and multi-measure rests. The overall structure is highly irregular, reflecting the atonal and complex rhythmic nature of the piece.

Annexe A.21 – Richard WAGNER, *L'Or du Rhin*, WWV 86A, « Prélude ».

Ruhig heitere Bewegung.

PIANO. *pp* (a.c.)

8^{va} basso.....

The image shows the piano part of the Prelude from Wagner's Ring Cycle. It consists of three systems of music. The first system is a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef part is mostly rests, while the bass clef part has a melodic line with a 'pp' dynamic marking and a '8^{va} basso' instruction. The second system continues the bass line with 'pp' dynamics and includes some chordal textures. The third system shows the bass line continuing with various rhythmic patterns and dynamics.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various dynamic markings such as "sempre pp" and "p legato". The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is heavily marked with slurs and phrasing marks.

The image displays a musical score for piano and voice, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The score is marked with various dynamics and performance instructions:

- p(t.c.)* (piano, fortissimo) is indicated in the second system.
- Die Melodie stets ein wenig betonen.* (Emphasize the melody a little) is written above the third system.
- immer zart und leicht.* (always soft and light) is written above the fifth system.
- poco più f* (a little more forte) is written above the sixth system.

The score features complex piano accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The voice line is written in a treble clef and includes various ornaments and slurs. There are several asterisks (*) and 't.c.' markings throughout the score, likely indicating specific performance techniques or ornaments.

Annexe A.22 – Richard WAGNER, *L'Or du Rhin*, WWV 86A, II (Loge).

LOGE.

Lohn! Für dich nur be-sorgt, sah ich mich um, durchstößt im Sturm al-le Win- kel der Welt: Er-
 toil! In care but for thee, looked I a - round, and rest-lessly searched to the ends of the world: to

satz für Frei-a zu su- chen, wie er den Rie- sen wohl recht. Um-sonst sucht' ich, und
 find a ran-som for Frei- a, fit for the gi- ants and fair. In vain sought I, and

se - he nun wohl: in der Wel- ten Ring nichts ist so reich, als Er-satz zu mu- then dem Mann für
 see now full well: in the world's wide ring nought is so rich that a man will take it as price for

Langsam. (Alle geräthen in Erstaunen und verschiedenartige Betroffenheit.)
sehr breit. (All show astonishment and perplexity.)
etwas bewegter, doch sehr ruhig.

Weißes Won - ne und Werth! wo - man's worth and de- light!

con fada *dolce*

Annexe A.23 – Richard WAGNER, *La Walkyrie*, WWV 86B, 1870, I.2 (Hunding).

Sieglinde fährt plötzlich auf, lauscht, und hört Hunding, der sein Ross ausser zu Stalle führt.
(Sieglinde starts, listens and hears Hunding, who is leading his horse to the stable outside.)

Mässig langsam.
pp sehr bestimmt
pp
sempre pp
mf dim.
sf

Sie geht hastig zur Thüre und öffnet —
She goes quickly to the door and opens it. —

etwas lobhaft
p

Hunding, gewaffnet mit Schild und Speer, tritt ein, und hält unter
Hunding, armed with shield and spear, enters and pauses at

ff sehr gemessen und bestimmt.

der Thüre, als er Siegmund gewahrt.
the threshold on perceiving Siegmund.

Hunding wendet sich mit einem ernst fragenden Blick an Sieglinde.
Hunding turns to Sieglinde with a look of stern enquiry.

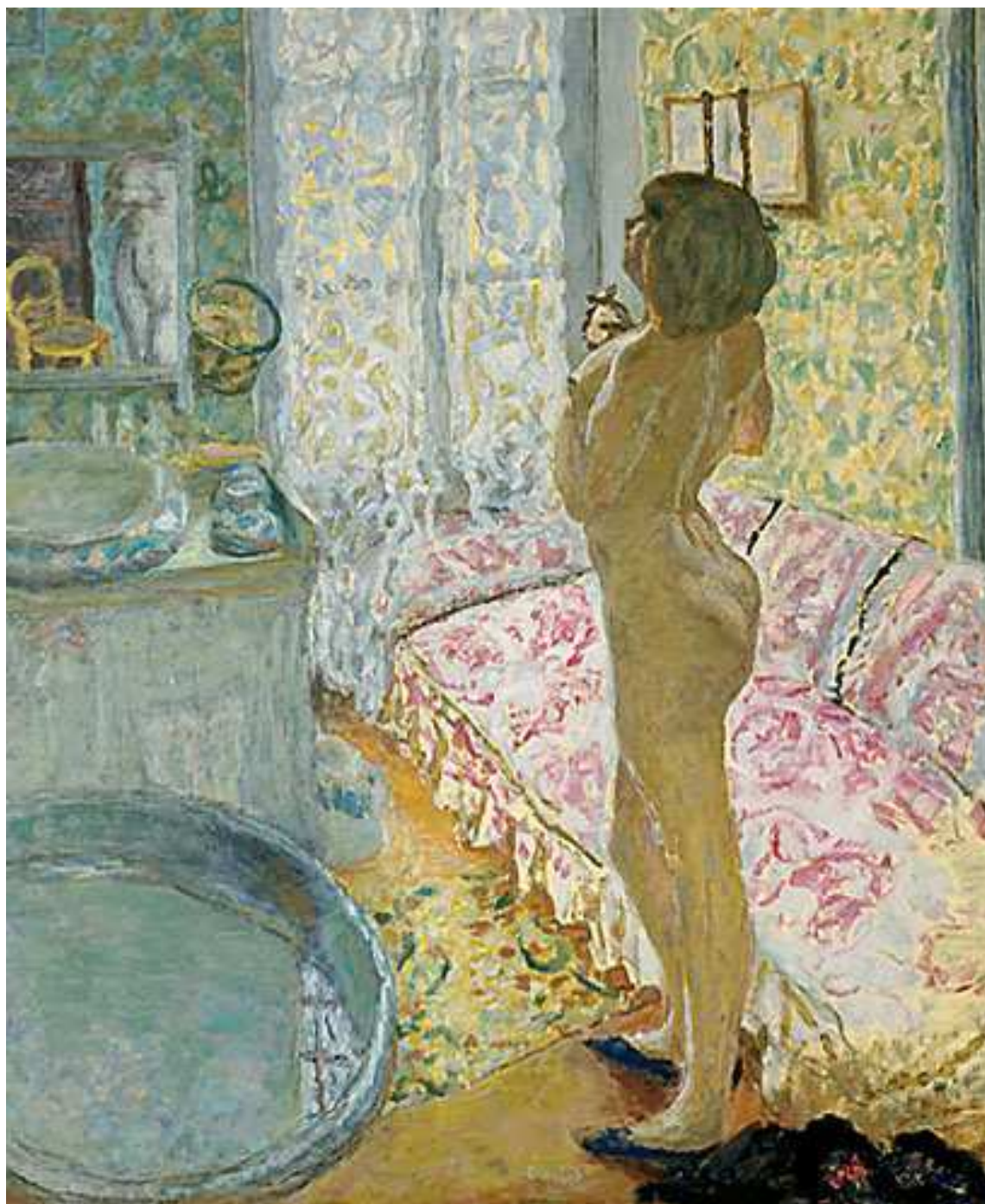
dim.
p
f ten.
p

SIEGL. (dem Blick Hunding's entgegenend.)
(answering Hunding's look.)

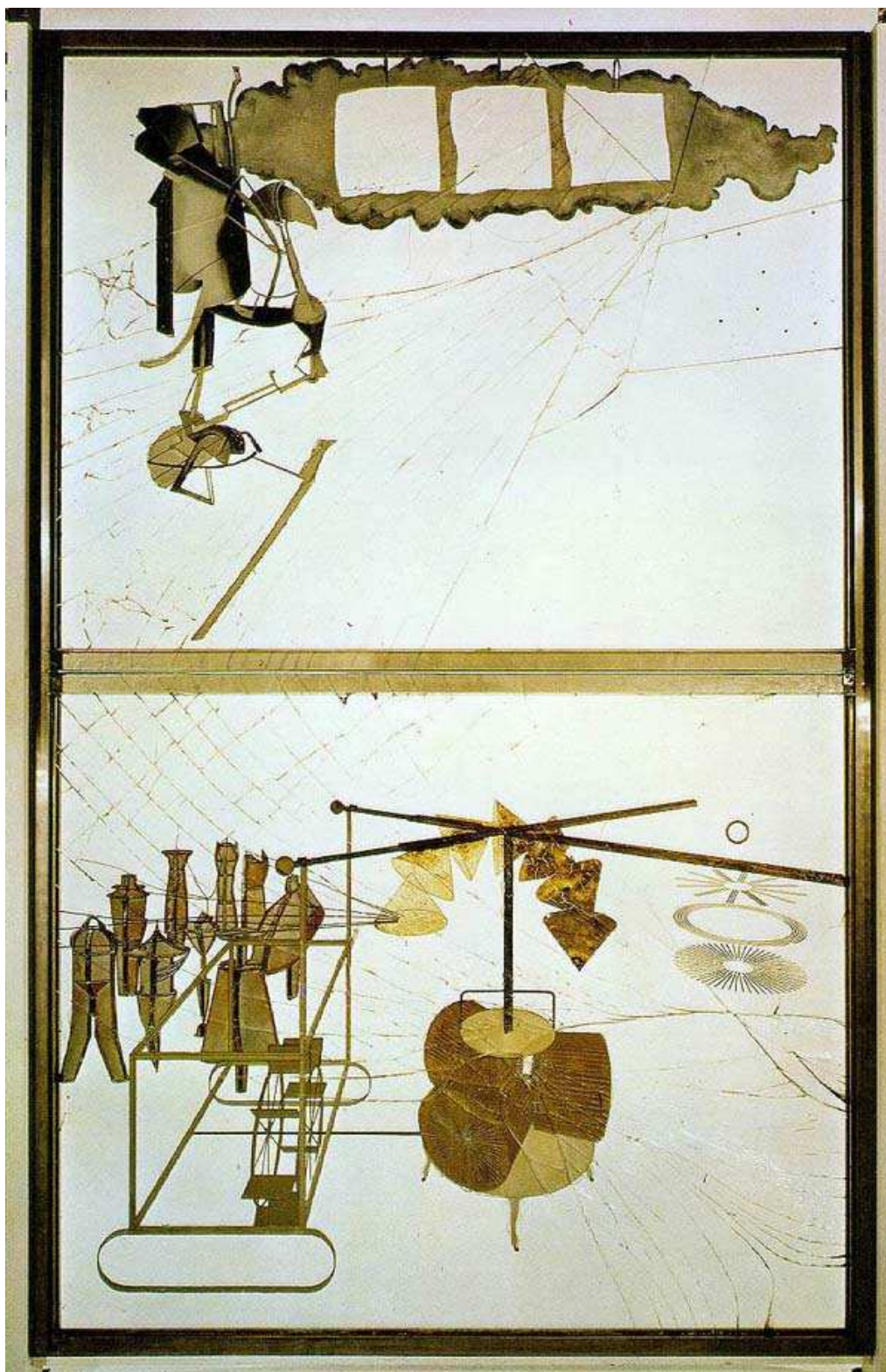
Müd' am Herd fand ich den Mann. Noth führt' ihn in's Haus.
Faint, this man lay on our hearth, need drove him to us.

p

Annexe B.1 – Pierre BONNARD, *Nu à contre-jour*, 1908.



Huile sur toile 124,5 x 109 cm, Bruxelles, Musée d'Art Moderne

Annexe B.2 – Marcel DUCHAMP, *Le Grand Verre*, 1915-1923.

Huile, vernis, feuilles de plomb, fil à plomb et poussière sur deux panneaux de verre montés sur aluminium, bois et cadres en acier, 277 x 175,8 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art

Annexe B.3 – David ROBINSON, photographie dans *Beard's Roman Women* d'Anthony Burgess, 1976.

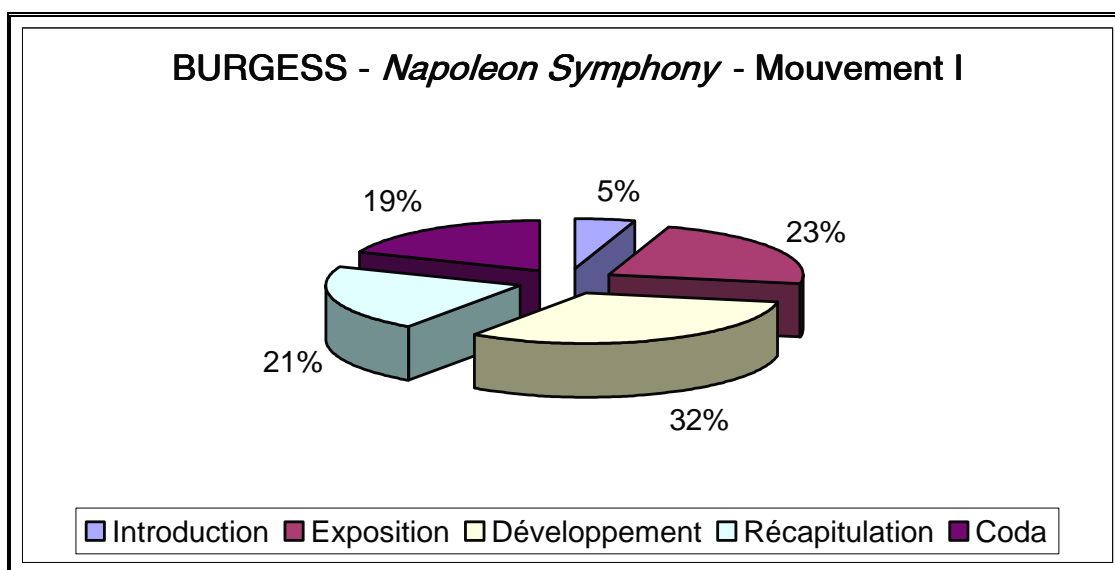
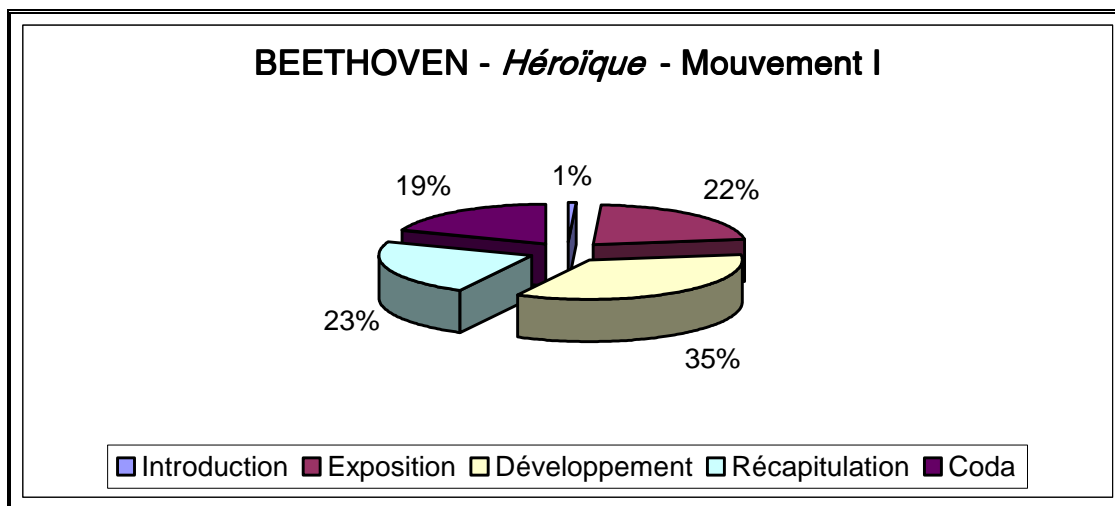


Annexe B.4 – Jan VERMEER, *Jeune fille devant un virginal*, 1670.



Huile sur toile 51,7 x 45,2 cm, Londres, National Gallery

Annexe C – Graphique : comparaison des proportions entre le 1^{er} mouvement de la *Symphonie n°3 en mi bémol majeur*, op.55, de Ludwig van BEETHOVEN et la 1^e partie de *Napoleon Symphony* d'Anthony BURGESS.



* Ce graphique n'est qu'une illustration des proportions dans les deux œuvres. Pour Beethoven, les pourcentages sont calculés selon le nombre des mesures de chaque subdivision. Pour Burgess, ils sont obtenus à partir du nombre des pages de chaque subdivision.

Annexe D – GLOSSAIRE MUSICO-LITTÉRAIRE

* Ce glossaire vise à expliciter les termes-clés de notre recherche. Une grande partie de ces termes existent aussi bien dans le domaine musical que dans le domaine littéraire, mais ils ne signifient pas la même chose. Quand cela est nécessaire, nous signalons s'il s'agit de l'acception littéraire (litt.) ou de l'acception musicale (mus.).

ACROSTICHE (litt.) poème dont les initiales de chaque vers forment un sens.

AM STEG (mus.) technique de jeu (instruments à cordes) qui consiste à jouer le plus près du chevalet possible, exploitée surtout en musique contemporaine.

AMBITUS (mus.) étendue entre la note chantée ou jouée la plus grave et la plus aiguë.

ANADIPLOSE (litt.) reprise d'un mot de la fin d'une phrase au début de la suivante.

ANTANACLASE (litt.) répétition du même mot dans des sens différents.

ANTÉCÉDENT (mus.) (*dux*) voix qui est chantée ou jouée la première dans un canon. *Voir* conséquent.

APOPLANÈSE (litt.) figure qui consiste à promettre d'aborder une question, tout en l'évitant par une digression.

APOSIOPÈSE (litt.) interruption abrupte du déroulement phrastique.

ARPÈGE (mus.) accord brisé où les notes ne sont pas jouées simultanément, mais successivement.

ASYNDÈTE (litt.) absence de conjonctions.

AUGMENTATION (mus.) procédé de composition par lequel on rallonge les valeurs des notes d'une ligne mélodique.

BATHOS (litt.) gradation abruptement rompue, chute brusque du pathétique au banal.

CADENCE (mus.) 1° enchaînement d'accords terminant une composition, une phrase ou une section musicale. Leur progression est construite selon des règles harmoniques précises, impliquant différents degrés de la gamme. 2° (*cadenza*) passage brillant dans la section finale d'une composition (concerto, sonate).

CADENCE PARFAITE (mus.) cadence où l'enchaînement des degrés procède du 5^e au 1^{er}.

CADENCE ROMPUE (mus.) cadence où l'enchaînement des degrés passe du 5^e au 6^e.

CANON (mus.) composition contrapuntique pour deux ou plusieurs voix, suivant un principe d'imitation stricte, où ce qu'annonce

une voix est reproduit exactement par les autres à intervalles de temps réguliers. La première voix est appelée *antécédent*, la suivante *conséquent*.

CANON À L'ÉCREVISSE (mus.) (*canon cancrizans*) canon où le conséquent est réalisé à rebours, de sorte qu'on entend la ligne mélodique linéaire superposée à sa variante rétrograde.

CANTUS FIRMUS (mus.) mélodie qui sert de base à une composition contrapuntique (Moyen Âge et Renaissance).

CARRURE (mus.) nombre de mesures composant une phrase musicale.

CHANSON-MOTET (mus.) composition vocale alliant le motet à la chanson (Renaissance).

CLIVÉE (litt.) structure syntaxique emphatique en *c'est... qui/que*.

COMES (mus.) *Voir* conséquent.

CON SORDINO (mus.) avec sourdine (pour atténuer l'intensité sonore).

CONSÉQUENT (mus.) (*comes*) voix qui imite la première voix du canon.

CONTRE-EXPOSITION (mus.) partie (d'une fugue) qui annonce le sujet après l'exposition, précédée d'un divertissement.

CONTREPOINT (mus.) technique de composition développant simultanément plusieurs lignes mélodiques. Issu du latin *punctus contra punctum*, note contre note, le terme renvoyait au Moyen Âge à l'écriture musicale superposant une voix à une autre. Le terme est souvent utilisé comme synonyme de polyphonie.

CONTRE-SUJET (mus.) ligne mélodique qui se fait entendre pendant la réponse dans une fugue.

CORO SPEZZATO (mus.) littéralement « chœur divisé », le *coro spezzato* est une technique choristique de la Renaissance qui utilise les sous-ensembles d'un chœur en les opposant ou en les faisant alterner. Il s'agit d'explorer l'espace acoustique et les effets résultant de différentes distributions des chœurs. Connue également sous le nom de « polychoralité », cette technique met en relief la simultanéité polyphonique.

DANSE (mus.) composition instrumentale reprenant la forme d'une danse : gigue, polonaise, gavotte etc. (habituellement une suite).

DEGRÉ (mus.) classification de la note selon sa place au sein de la gamme. La gamme majeur reçoit ainsi des noms de degrés – I, II, III, IV, V, VI, VII, – qui portent des noms de fonctions qu'ils jouent dans l'organisation harmonique (respectivement : tonique, sus-tonique, médiante, sous-dominante, dominante, sus-dominante, sensible).

DEMI-CADENCE (mus.) cadence où le repos tombe sur le V^e degré (la dominante).

DIMINUTION (mus.) procédé de composition par lequel on raccourcit les valeurs des notes d'une ligne mélodique.

DODÉCAPHONISME (mus.) système de composition atonal où on accorde la même importance aux douze sons de la gamme chromatique. C'est la série des douze sons dont l'ordre spécifique détermine la structure de l'œuvre. D'où le terme « musique sérielle ».

DOMINANTE (mus.) nom du cinquième degré de la gamme, considéré comme étant le plus important après la tonique en musique tonale.

DOPPELBEGABUNG talent multiple ; artiste qui s'illustre dans plusieurs arts à la fois.

DUX (mus.) *Voir* antécédent.

EKPHRASIS (litt.) description d'une œuvre d'art.

ÉPANADIPLOSE (litt.) figure où une le même mot qui apparaît au début d'une phrase est répété à la fin de la suivante.

ÉPANODE (litt.) figure qui consiste à revenir sur les termes de l'argumentation précédemment énoncés. Nous élargissons cette définition à toute séquence en *ABn – A...B...n...*

ÉPIMONE (litt.) répétition persistante d'une même idée en une accumulation de phrases semblables.

ÉPIZEUXE (litt.) répétition immédiate ou consécutive d'un terme.

EXPOSITION (mus.) partie de composition qui présente les thèmes (thème(s) dans la sonate, sujet dans la fugue).

F (mus.) nuance, *forte*, *f*, fort (*ff*, fortissimo, très fort, *fff*, fortississimo, aussi fort que possible)

FORME LIED (mus.) composition en 2 ou trois parties (comme le rondo). Le schéma fondamental obéit à un cycle *ABA*.

FORME SONATE (mus.) principe de composition en musique instrumentale recourant à la forme de la sonate (habituellement une partie de l'œuvre).

FUGATO (mus.) composition ou passage en style fugué, sans que la structure de la fugue soit nécessairement impliquée.

FUGUE (mus.) composition contrapuntique pour plusieurs voix selon le principe d'imitation.

GESAMKUNSTWERK œuvre d'art de grandes proportions où il est fait recours à plusieurs média.

HARMONIE DES SPHÈRES théorie d'origine pythagoricienne selon laquelle l'univers repose sur des règles harmoniques strictes (ou des règles de proportions) à l'image de la musique.

HARMONIE IMITATIVE (litt.) *Voir* Harmonisme.

HARMONIQUES (mus.) composant du son : multiple d'un son de fréquence fondamentale.

HARMONISME (litt.) procédé par lequel on cherche à traduire un bruit ou à imiter ce dont on parle par les sonorités.

HOMÉOPTOTE (litt.) accumulation de mots à finale semblable (notamment suffixes flexionnels).

HOMÉOTÉLEUTE (litt.) accumulation de mots à finale semblable (notamment les suffixes dérivationnels).

HOQUET (mus.) *hoquetus*, composition musicale à deux ou plusieurs voix, parsemée de silences, utilisée en musique médiévale.

HYPERBATE (litt.) figure par laquelle on ajoute un syntagme à une phrase qui semblait terminée.

HYPOTYPOSE (litt.) figure de style qui consiste à décrire une scène de manière si vive qu'on croit la *voir*.

HYPOZEUXE (litt.) parallélisme syntagmatique ou syntaxique.

HYSTÉROLOGIE (litt.) permutation de chronologie dans un récit où le terme qui devrait apparaître avant apparaît après (*hysteron-proteron*).

IDÉE FIXE (mus.) thème récurrent ou *leitmotiv* (chez Berlioz).

IMITATION (mus.) principe compositionnel, surtout en écriture polyphonique, où une voix répète une phrase musicale énoncée par une autre voix.

INTERMÉDIALITÉ participation de plus d'un médium artistique à la construction d'une œuvre d'art.

INTERMEZZO (mus.) brève composition pour piano (Brahms, Schumann) ; originellement, section interpolée entre les parties d'une œuvre.

LEITMOTIV (mus.) thème ou phrase musicale récurrente, dénotant un personnage, un objet ou une idée (associé à Wagner).

MELOPHRISIS (litt.) fonction de musique en littérature. Nous pouvons restreindre cette définition à la description de l'œuvre musicale pour la différencier de la musicalisation ou de la musicalité.

MÉTALEPSE (litt.) transgression de niveaux narratifs hiérarchiques (*hétérarchie*).

MF (mus.) nuance, *mezzoforte*, *mf*, entre piano et forte.

MOMENTFORM (mus.) forme musicale qui privilégie l'entité du moment (terme inventé par Karlheinz Stockhausen). *Voir* temps-moment.

MOTET (mus.) composition vocale (Moyen âge et Renaissance).

MOTIF (mus.) figure mélodique ou rythmique élémentaire.

MUSICALISATION (litt.) emprunt de formes et de techniques musicales en littérature, visant à les transposer par les moyens textuels et donner l'impression qu'une structure musicale régit le texte.

MUSICALITÉ (litt.) exploration du potentiel acoustique du langage en littérature, intimement lié à la prosodie et pouvant prendre la forme de musicalisation lorsque les jeux de sons, de rythmes, et de répétitions imitent une technique musicale.

MUSICATION (litt.) musicalité poussée à l'extrême, de sorte que le sens cède la place au son.

NEUME (mus.) signe de notation musicale du plain-chant (Moyen Âge).

NOCTURNE (mus.) pièce instrumentale brève, de caractère souvent mélancolique, évoquant l'atmosphère de la nuit. On l'associe le plus souvent à John Field ou à Frédéric Chopin.

ORNEMENT (mus.) notes destinées à embellir la mélodie principale : *gruppetto*, ornement de trois ou quatre notes entourant la note principale ; *appogiature*, ornement consistant en une note qui précède la note principale ; *trille*, battement rapide d'une note principale avec la note supérieure à intervalle d'un ton ou d'un demi-ton).

P (mus.) nuance, *piano*, *p*, doucement (*pp*, *pianissimo*, très faible, *ppp*, *pianississimo*, aussi faible que possible).

PARABASE (litt.) partie de comédie grecque consistant en une digression du coryphée s'adressant aux spectateurs. Nous élargissons cette définition à toute digression fictionnelle à caractère métatextuel.

PARONOMASE (litt.) figure jouant de sonorités analogues.

PIZZICATO (mus.) type de jeu pincé (instruments à cordes).

POLYPHONIE (mus.) technique de composition qui consiste à superposer deux ou plusieurs voix (ou lignes mélodiques).

POLYPTOTE (litt.) emploi de plusieurs formes grammaticales d'un mot au sein d'une phrase.

POLYSYNDÈTE (litt.) répétition ou prolifération de conjonctions. *Voir* asyndète.

PSEUDO-CLIVÉE (litt.) structure syntaxique emphatique qui inverse les termes de la clivée : *ce que/qui...*, *c'est*.

QUODLIBET (mus.) composition à caractère enjoué, mélangeant des thèmes populaires.

RÉPONSE (mus.) reprise du sujet dans une fugue selon le procédé de l'imitation (apparaissant d'ordinaire à la 5^{te} supérieure ou inférieure, c'est-à-dire un intervalle contenant 5 degrés).

RHAPSODIE (mus.) composition instrumentale en un seul mouvement où se succèdent différentes thèmes (populaires) ; parties d'un poème épique chantés par un rhapsode (Grèce antique).

RONDO (mus.) composition où une section est récurrente, créant un schéma en *ABACADA*.

SCHERZO (mus.) composition de caractère vif et brillant ; mouvement symphonique rapide qui remplace le menuet.

SINGSPIEL (mus.) type d'opéra alternant musique et dialogues.

SONATE (mus.) forme musicale dans laquelle les thèmes sont annoncés (exposition), développés (développement), puis repris (réexposition/récapitulation) avant la fin (*coda*).

SORAISMUS (litt.) affectation consistant en un mélange de langues différentes, (macaronisme).

STACCATO (mus.) type de jeu où les notes sont jouées détachées.

SUJET (mus.) thème d'une fugue ou d'une autre composition contrapuntique énoncé au début et repris plusieurs fois par la suite.

SYMPHONIE (mus.) composition de grande dimension, souvent en 3 ou 4 mouvements (un allegro, un mouvement lent, un menuet ou un scherzo et un finale allegro). Le plus souvent, les symphonies classique et préromantique utilisent la forme-sonate.

SYNCOPE (mus.) déplacement de l'accent rythmique du temps fort au temps faible.

SYNESTHÉSIE phénomène d'association d'impressions de domaines sensoriels différents.

TÉLÉOLOGIE (gr. *téléo-*, fin) approche d'un phénomène en termes d'objectif final, de finalité.

TEMPO (mus.) vitesse à laquelle une composition est jouée.

TEMPORALITÉS À PARCOURS MULTIPLES temporalité où l'on perçoit plusieurs finalités qui peuvent apparaître au début, au milieu ou à la fin d'une œuvre.

TEMPS VERTICAL temporalité qui privilégie la stase plutôt que la progression, la continuité exacerbée plutôt que compartimentation.

TEMPS-MOMENT temporalité qui donne prééminence à l'entité d'un moment seul ou à chaque élément d'une série de moments.

THÈME (mus.) motif principal d'une composition sujet à développement et à variation.

TMÈSE (litt.) disjonction des éléments d'un mot composé par intercalation d'autres mots. Nous élargissons cette définition aux disjonctions syntagmatiques.

TONIQUE (mus.) nom du premier degré de la gamme. C'est la fonction que remplit la note dans la gamme : la tonique détermine la tonalité. *Voir* dominante.

TRÉMOLO (mus.) alternance rapide de deux ou plusieurs notes à distance de tierce ou davantage.

VARIATION (mus.) procédé de composition qui consiste à reprendre un élément (thème) connu pour le transformer. Plusieurs aspects de l'élément initial peuvent donner lieu au changement (rythme, mélodie, harmonie, etc.). Dans la « variation de caractère », chaque variation présente un trait spécifique comme celui d'une danse.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DU CORPUS

CORPUS

- AIKEN, Conrad P. *Blue Voyage* [1927]. In *The Collected Novels of Conrad Aiken*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1964. p.15-166.
- « The Moment ». *Harper's Monthly Magazine*, 1928, vol.156, n°936. p.746-752.
- *Great Circle* [1933]. In *The Collected Novels of Conrad Aiken*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1964. p.167-296.
- *King Coffin* [1934]. In *The Collected Novels of Conrad Aiken*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1964. p.297-414.
- *A Heart for the Gods of Mexico* [1939]. In *The Collected Novels of Conrad Aiken*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1964. p.415-472.
- *Conversation* [1940]. In *The Collected Novels of Conrad Aiken*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1964. p.473-575.
- *The Divine Pilgrim* [1949]. In *Collected Poems of Conrad Aiken*. Oxford University Press, 1971.
- *Ushant* [1952]. New York : Duell, Sloan and Pearce, 1952. 365 p.
- *Preludes. Preludes for Memnon* [1930]. *Time in the Rock*. [1932]. New York : Galaxy Books, 1966.
- *Selected Poems*. Oxford : Oxford University Press, 2003. 292 p.
- BURGESS, Anthony. *Time for a Tiger* [1956]. In *The Malayan Trilogy*. Londres : Vintage, 2000. p. 1-186.
- *The Enemy in the Blanket* [1958]. In *The Malayan Trilogy*. Londres : Vintage, 2000. p. 187-373.
- *Beds in the East* [1959]. In *The Malayan Trilogy*. Londres : Vintage, 2000. p.375-577.
- *The Right to an Answer* [1960]. New York : W.W. Norton and Company, 1978. 255p.
- *The Doctor is Sick* [1960]. New York, Londres : W.W. Norton and Company, 1997. 261p.
- *Devil of a State* [1961]. New York : Ballantine Books, 1968. 252 p.
- *One Hand Clapping* [1961]. New York : Alfred A. Knopf, 1972. 216 p.
- *The Worm and the Ring* [1961]. Londres : Heinemann, 1970. 273 p.
- *A Clockwork Orange* [1962]. Londres : Penguin Books, 1972. 149 p.
- *The Wanting Seed* [1962]. New York, Londres : W.W. Norton and Company, 1996. 285p.
- *Honey for the Bears* [1963]. Harmondsworth : Penguin Books, 1973. 236 p.
- *Inside Mr Enderby* [1963]. In *The Complete Enderby*. Londres : Vintage, 2002. p. 7-192.
- *The Eve of St Venus. A Fantasy about Love and Marriage* [1964]. Londres : Hesperus Press, 2006. p.1-86.

- . *Nothing Like the Sun. A Story of Shakespeare's Love-Life* [1964]. New York, Londres : W.W. Norton and Company, 1996. 234 p.
- . *A Vision of Battlements* [1964]. New York : Ballantine Books, 1973. 190 p .
- . *Tremor of Intent* [1966]. New York, Londres : W.W. Norton and Company, 2004. 257p.
- . *Enderby Outside* [1968]. In *The Complete Enderby*. Londres : Vintage, 2002. p.193-378.
- . *M/F* [1971]. Harmondsworth : Penguin Books, 1973. 206 p.
- . *Napoleon Symphony* [1974]. New York : Bantam Books, 1975. 367 p.
- . *The Clockwork Testament* [1974]. In *The Complete Enderby*. Londres : Vintage, 2002. p.379-479.
- . *Beard's Roman Women*. New York : McGraw-Hill Book Company, 1976. 155 p.
- . *ABBA ABBA* [1977]. Londres : Vintage, 2000. 127 p.
- . *1985*. Boston, Toronto : Little, Brown & Company, 1978. 272 p.
- . *Man of Nazareth*. New York : McGraw-Hill Book Company, 1979. 357 p.
- . *Earthly Powers*. New York : Simon and Schuster, 1980. 607 p.
- . *The End of the World News*. New York : McGraw-Hill Book Company, 1983. 389 p.
- . *Enderby's Dark Lady* [1984]. In *The Complete Enderby*. Londres : Vintage, 2002. p.481-631.
- . *The Kingdom of the Wicked*. New York : Arbor House, 1985. 377 p.
- . *The Pianoplayers* [1986]. Londres : Arrow Books, 1987. 208 p.
- . *Little Wilson and Big God* [1986]. New York : Weidenfeld and Nicolson, 1987. 448 p.
- . *A Clockwork Orange: A Play with Music* [1987]. Londres : Methuen, 1998. 52 p.
- . *The Devil's Mode and Other Stories* [1989]. Londres : Vintage, 1990. 302 p.
- . *Any Old Iron*. New York : Random House, 1989. 360 p.
- . *Mozart and the Wolf Gang* [1991]. Londres : Vintage, 1992. 148 p.
- . *A Dead Man in Deptford* [1993]. New York : Carroll and Graf Publishers, 1995. 272 p.
- . *Byrne* [1995]. New York : Carroll and Graf Publishers, 1997. 150 p.
- JOSIPOVICI, Gabriel. *The Inventory* [1968]. In *Steps: Selected Fiction and Drama*. Manchester : Carcanet Press, 1990. p.9-114.
- . *The Present*. Londres : Gollancz, 1975. 110 p.
- . *Migrations*. Hassocks, Sussex : Harvester Press, 1977. 232 p.
- . *The Echo Chamber*. Brighton : The Harvester Press, 1980. 152 p.
- . *The Air We Breathe* [1981]. In *Steps: Selected Fiction and Drama*. Manchester: Carcanet Press, 1990. p.253-357.
- . *Conversations in Another Room*. Londres : Methuen, 1984. 121 p.
- . *Contre-Jour: A Triptych After Pierre Bonnard*. Manchester : Carcanet Press, 1986. 137p.
- . *In the Fertile Land*. Manchester : Carcanet Press, 1987. 212 p.
- . « Goldberg ». *The London Magazine*, 1989, vol.29, n°1-2. p.22-32.
- . *Steps: Selected Fiction and Drama*. Manchester : Carcanet Press, 1990. 373 p.
- . *In a Hotel Garden*. New York : New Directions Books, 1993. 148 p.
- . *The Big Glass*. Manchester : Carcanet Press, 1994. 119 p.

- . *Moo Pak*. Manchester : Carcanet Press, 1994. 151 p.
- . *Now*. Manchester : Carcanet Press, 1998. 152 p.
- . *Goldberg: Variations*. Manchester : Carcanet Press, 2002. 190 p.
- . *Everything Passes*. Manchester : Carcanet Press, 2006. 60 p.

AUTRES OUVRAGES DES AUTEURS ÉTUDIÉS

- AIKEN, Conrad P. *A Reviewer's ABC: Collected Criticism of Conrad Aiken from 1916 to the Present*. New York : Meridian Books, 1958. 414 p.
- . *Selected Letters of Conrad Aiken*. New Haven : Yale University Press, 1978. 350 p.
- BURGESS, Anthony. « Speaking of Books: The Novel in 2000 A.D. ». *The New York Times Book Review*, 29 mars 1970.
- . *Joyprick: An Introduction to the Language of James Joyce* [1973]. Londres : Harvest, 1975. 187 p.
 - . *This Man and Music* [1983]. New York : Applause, 2001. 192 p.
 - . *Little Wilson and Big God* [1986]. New York : Weidenfeld and Nicolson, 1987. 448 p.
 - . *You've Had Your Time*. Londres : Heinemann, 1990. 391 p.
 - . *One Man's Chorus. The Uncollected Writings*. New York : Carroll and Graf Publishers, 1998. 380 p.
- JOSIPOVICI, Gabriel. *The World and the Book. A Study of Modern Fiction*. Stanford : Stanford University Press, 1971. 318 p.
- . « "But Time will not Relent": Modern Literature and the Experience of Time ». In Gabriel Josipovici (dir.). *The Modern English Novel: The Reader, the Writer and the Work*. Londres : Open Books, 1976. p.252-272.
 - . *The Book of God. A Response to the Bible*. New Haven : Yale University Press, 1988. 350 p.
 - . « Music and Literary Form ». *Contemporary Music Review*, 1989, vol. 5, p.65-75.
 - . *Text and Voice. Essays 1981-1991*. Manchester : Carcanet Press, 1992. 290 p.
 - . *Touch*. New Haven : Yale University Press, 1996. 148 p.
 - . *On Trust*. New Haven : Yale University Press, 1999. 294 p.

OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES SUR LES AUTEURS ÉTUDIÉS

- AGGELER, Geoffrey. « Incest and the Artist: Anthony Burgess's *MF* as Summation ». *Modern Fiction Studies*, 1972/1973, vol.18, n°4, p.529-543.
- . « Faust in the Labyrinth: Burgess' *Earthly Powers* ». *Modern Fiction Studies*, 1981, vol.27, n°3, p.517-531.
- ALDER, Erik, HAUCK, Dietmar. *Music and Literature: Music in the Works of Anthony Burgess and E.M. Forster*. Tübingen : Francke Verlag, 2005. p.19-62.
- BARANGER, Colette. « G. Josipovici: *The Echo Chamber* ». *Études anglaises*, 1983, vol. 36 n°2/3, p.349-350.
- . « G. Josipovici : *The Air We Breathe* ». *Études anglaises*, 1984, vol.37, n°4, p.482-483.
 - . « G. Josipovici : *Conversations in Another Room* ». *Études anglaises*, 1986, vol.39, n°2, p.234-235.

- « G. Josipovici : *Contre-Jour : A Triptych after Pierre Bonnard* ». *Études anglaises*, 1987, vol.40, n°3, p.365-366.
- « G. Josipovici : *The Lessons of Modernism* ». *Études anglaises*, 1990, vol.43, n°3, p.334-335.
- BUTSCHER, Edward. *Conrad Aiken: Poet of White Horse Vale*. Athens : The University of Georgia Press, 1988. 518 p.
- COALE, Samuel. « An Interview with Anthony Burgess ». *Modern Fiction Studies*, 1981, vol.27, n°3, p.429-452.
- « The Ludic Loves of Anthony Burgess ». *Modern Fiction Studies*, 1981, vol.27, n°3, p.453-463.
- DENNEY, Reuel. *Conrad Aiken*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1964. 48 p.
- DUFFY, Charles F. « From Espionage to Eschatology: Anthony Burgess's *Tremor of Intent* ». *Renascence*, 1980, vol.32, n°2, p.79-88.
- EVANS, Robert O. « *Nadsat*. The Argot and Its Implications in Anthony Burgess' *A Clockwork Orange* ». *Journal of Modern Fiction*, 1971, vol.1, n°3, p.406-410.
- « The *Nouveau Roman*, Russian Dystopias, and Anthony Burgess ». *Studies in the Literary Imagination*, 1973, vol. 6, n°2, p.27-37.
- FLUDERNIK, Monika. *Echoes and Mirrorings: Gabriel Josipovici's Creative Oeuvre*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 2000. 264 p.
- HAGENBUECHLE, Helen. « Epistemology and Musical Form in Conrad Aiken's Poetry ». *Studies in the Literary Imagination*, 1980, vol. 13, n°2, p.7-25.
- KLUGE, Ian. *A Reader's Guide to Conrad Aiken's "Preludes for Memnon"*. Benson : World University Press, 1998. 195 p.
- LECLAIR, Thomas. « Essential Opposition: The Novels of Anthony Burgess ». *Critique*, 1971, vol.12, n°3, p.77-94.
- MARTEN, Harry. *The Art of Knowing: The Poetry and Prose of Conrad Aiken*. Columbia : University of Missouri Press, 1988. 193 p.
- MARTIN, Jay. *Conrad Aiken: A Life of his Art*. Princeton : Princeton University Press, 1962. 292 p .
- PERNOT, Dominique. *La Quête dans l'œuvre de Gabriel Josipovici*. Thèse de Doctorat, dir. Jean-Michel Rabaté, Université de Bourgogne, juin 1994.
- RABINOVITZ, Rubin. « Ethical Values in Anthony Burgess's *Clockwork Orange* ». *Studies in the Novel*, 1979, vol.11, n°1, p.43-50.
- STINSON, John J. « The Manichee World of Anthony Burgess ». *Renascence*, 1973, vol.26, n°1, p.37-47.
- « Anthony Burgess: Novelist on the Margin ». *Journal of Popular Culture*, 1973, vol.7, n°1, p.136-151.
- WATERMAN, Arthur. « The Evolution of Consciousness: Conrad Aiken's Novels and Ushant ». *Critique*, 1973, vol.15, n°2, p.67-81.
- WOLF, Werner. « The Role of Music in Gabriel Josipovici's *Goldberg : Variations* ». *Style*, 2003, vol.37, n°3, p.294-317.

AUTRES ŒUVRES CITÉES

- ACKROYD, Peter. *English Music*. New York : Alfred A. Knopf, 1992. 400 p.
- ALDINGTON, Richard. *Death of a Hero* [1929]. Londres : Penguin Books, 1936. 288 p.
- AUSTEN Jane. *Pride and Prejudice*. Londres : Penguin Books, 1996. 480 p.
- AUSTER, Paul. *The Music of Chance* [1990]. Londres : Faber and Faber, 1991. 217 p.
- . *The New York Trilogy*, New York : Penguin Books, 1990. 371 p.
- BALEN, Noël. *La Musique adoucit les meurtres. Variations sinistres et musicales*. Paris : Mille et une nuits, 2001. Face A, 83 p., Face B, 69 p.
- BARILIER, Étienne. *Une seule vie*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1976. 183 p.
- BEAGAN, Glenda. « The Last Thrush ». In *The Second Penguin Book of Welsh Short Stories*. Harmondsworth : Penguin Books, 1994. 416 p.
- BÉCQUER, Gustavo A. *Rimas*. In *Rimas y Leyendas*. Barcelona : Editorial Bruguera, 1971. p.57-108.
- BIELY, Andrei. *Symphonie dramatique* [1902]. Traduit du russe par Christine Zeytounian-Beloüs. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1991. 180 p.
- BORGES, Jorge L. *Fictions* [1944]. Traduit de l'espagnol par P. Verdevoye et Ibarra. Paris : Gallimard, 1957. 186 p.
- BOURGES, Élémir. *Le Crépuscule des dieux* [1884]. Saint-Cyr-sur-Loire : Christian Pirot, 1987. 264 p.
- BROPHY, Brigid. *In Transit. An Heroic-Cyclic Novel* [1969]. Harmondsworth : Penguin Books, 1971. 237 p.
- BYRON, Lord. « I Saw Thee Weep ». In *Hebrew Melodies. The Complete Works of Lord Byron*. Paris : A. and W. Galignani, 1842. p.256.
- CADILHAC, Paul-Émile. *L'Héroïque*. Paris : J. Ferenczi, 1921. 302 p.
- . *La Pastorale*. Paris : J. Ferenczi, 1924. 318 p.
- . *Les Flambeaux éteints*. Paris : J. Ferenczi, 1928. 285 p.
- CALDERON, Pedro de la Barca. *La Vie est un songe* [1635]. Traduit de l'espagnol par Lucien Dupuis. Paris : Gallimard, coll. « Folio/Théâtre », 1996.
- CATHER, Willa. *The Song of the Lark* [1915]. Mineola : Dover Publications, 2004. 313 p.
- CHOPIN, Kate. *The Awakening*. In *The Awakening and Selected Stories* [1899]. New York : Penguin Books, 2003. p.43-176.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. « Self-knowledge ». In *Poetical Works*. Oxford : Oxford University Press, 1969, p.487.
- CORTÁZAR, Julio. *Marelle*. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1979. 590 p.
- COTRONEO, Roberto. *Presto Con Fuoco*. Paris : Calmann-Lévy, 1995. 280 p.
- CRUMEY, Andrew. *Music, In a Foreign Language* [1994]. New York : Picador, 1997. 243 p.
- . *Mobius Dick*. Londres : Picador, 2004. 312 p.
- DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves* [2000]. Londres : Doubleday, 2001. 709 p .
- DANTE. *La Divine Comédie*. Traduction par Lucienne Portier. Paris : Les éditions du Cerf, 1987. 574 p.
- DE QUINCEY, Thomas. *The English Mail Coach*. Londres : Dent, 1961. 339 p.

- DRYDEN, John. « A Song for St. Cecilia's Day » [1687]. John Wain (dir.). *The Oxford Anthology of English Poetry, I. Spencer to Crabbe*. Oxford : Oxford University Press, 1990. p.408-409.
- DUJARDIN, Édouard. *Les Lauriers sont coupés*. Paris : Flammarion, 2001. 178 p .
- ERGAL, Yves-Michel. *L'Offrande musicale*. Paris : Calmann-Lévy, 1993. 255 p.
- FAULKNER, William. *Absalom, Absalom!*. Londres : Vintage, 1995.
- . *As I Lay Dying* [1930]. Harmondsworth : Penguin Books, 1970. 208 p.
- FEDERMAN, Raymond. *Double or Nothing* [1992]. Boulder : Fiction Collective Two, 1998. 270 p.
- . *The Twofold Vibration* [1982]. Kobenhavn : Green Integer, 2000. 326 p.
- FOWLES, John. *The Ebony Tower* [1974]. Boston : Back Bay Books, 1999. 312 p.
- . *The Collector* [1963]. Boston : Back Bay Books, 1997.
- GASS, William H. *In the Heart of the Heart of the Country and Other Stories* [1981]. Boston : Nonpareil Books, 2000. 206 p.
- GAUTIER, Théophile. « Musée secret ». In *Poésies complètes*. Paris : Nizet, 1970.
- GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs* [1925]. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1997. 378 p.
- GODDEN, Rumer. *Take Three Tenses. A Fugue in Time* [1945]. New York : Avon Books, 1976. 190 p.
- HARDY, Frank. *But the Dead are Many. A Novel in Fugue Form* [1975]. Frogmore : Panther Books, 1976. 352 p.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. Oxford : Oxford University Press, 1998. 302 p.
- HERBERT, George. « Sinnes Round ». In *Works*. Boston : Adamant Media Corporation, 2001. p.102.
- HÖLDERLIN, Friedrich. « Aux Parques ». In *Poèmes*. Traduit par Geneviève Bianquis. Paris : Montaigne, coll. « Bilingue », 1943, p.136-139.
- HORACE, *Odes*. Traduit par Léon Halevy. Paris : Méquignon-Marvis, 1824.
- HUSTON, Nancy. *Les Variations Goldberg* [1981]. Paris : Actes Sud, coll. « Babel », 1993. 256 p .
- . *Instruments des ténèbres*. Paris, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 1999. 409 p.
- HUXLEY, Aldous. *Point Counter Point* [1928]. Londres : Dalkey Archive Press, 2001. 432 p.
- . *Brave New World* [1932]. Harmondsworth : Penguin Books, 1966. 201 p .
- JOYCE, James, *Chamber Music* [1907]. Londres : Jonathan Cape, 1956.
- . *A Portrait of the Artist as a Young Man* [1916]. New York : Dover Publications, 1994.
- . *Ulysses* [1922]. Oxford : Oxford University Press, 1998. 980 p.
- . *Finnegans Wake* [1939]. Londres : Penguin Books, 2000. 628 p.
- JUVÉNAL. *Satires*. Traduit par Pierre de Labriolle et François Villeneuve. Paris : Les Belles Lettres, 1983. 222 p.
- KAFKA, Franz. *Un artiste de la faim, À la colonie pénitentiaire et autres récits*. Traduit de l'allemand par Claude David. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 1990. 249 p.
- KEATS, John. « The Eve of St Agnes ». In McGann, Jerome J. *The New Oxford Book of Romantic Period Verse*. Oxford : Oxford University Press, 1994. p.568-579.
- LA FONTAINE. *Les Amours de Psyché et de Cupidon*. In *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, coll. « L'Intégrale », 1965. p. 403-454.
- MANSON, Cynthia, HALLIGAN, Kathleen (dir.). *Murder to Music*. New York : Berkley Prime Crime, 1998. 262 p.

- MARSTON, John. *The Scourge of Villainy*. In *Works*. Edinburgh : Ballantyne Press, 1887. p.295-382.
- MAUGHAM, Somerset. *Of Human Bondage*. Londres : Pan Books, 1975. 607 p.
- MCCULLERS, Carson. *The Heart is a Lonely Hunter* [1967]. Boston : Mariner Books, 2000. 259 p.
- ORWELL, George. *Nineteen Eighty-Four*. Harmondsworth : Penguin Books, 1984. 268 p.
- OULIPO. *La Bibliothèque Oulipienne, IV*. Paris : Le Castor Astral, 1997. 250 p.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. Traduit par Joseph Chamonard. Paris : Garnier-Flammarion, 1966. 504 p.
- PEREC, Georges. *La Vie mode d'emploi*. Paris : Hachette, 1978.
- PEREC, Georges, MATHEWS, Harry, PASTIOR, Oskar, et al. *35 Variations sur un thème de Marcel Proust*. Paris : Le Castor Astral, 2000. 55 p.
- PIIS. Pierre-Antoine-Augustin de. *L'Harmonie imitative de la langue française*. Paris : L'imprimerie de Ph.-D. Pierres, 1785. 100 p.
- POE, Edgar A., « The Fall of the House of Usher ». In *Selected Tales*. Londres : Penguin Books, 1994. p.76-95.
- « To Helen ». In *Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, New York : Vintage, 1975. p.949-950.
- POWELL, Anthony. *A Dance to the Music of Time, First Movement* [1962]. Chicago : The University of Chicago Press, 1995. 732 p.
- POWERS, Richard. *The Gold Bug Variations* [1991]. New York : Harper Perennial, 1992. 639 p.
- PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1954. 504 p.
- QUENEAU, Raymond. *Exercices de style* [1947]. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1963. 161 p.
- *Les Fleurs bleues*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1965. 275 p.
- QUIGNARD, Pascal. *Tous les matins du monde*. Paris : Gallimard, 1991.
- RADCLIFFE, Ann. *The Mysteries of Udolpho* [1794]. Mineola : Dover Publications, 2004. 620 p.
- RUSHDIE, Salman. *The Ground Beneath her Feet* [1999]. Londres : Vintage, 2000. 575 p.
- RYÔKAN. *Les 99 Haiku de Ryokan*. Traduit du japonais par Joan Titus-Carmel. Paris : Verdier, 1986. 98 p.
- SHAKESPEARE, William. *The Complete Works of William Shakespeare*. Londres : Collins, 1960. 1408 p.
- SIENKIEWICZ, Henryk. « Janko Muzykant » [1880]. Krakow : Greg, 2000. 24 p.
- SITWELL, Sacheverell. *Collected Poems*. Oxford : Duckworth, 1936.
- STEIN, Gertrude. *Three Lives and Tender Buttons*. New York : Signet Classics, 2003. 303 p.
- STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [1760]. Ware : Wordsworth Editions, 1996. 457 p.
- SWIFT, Graham. *Out of This World*. New York : Poseidon Press, 1988. 208 p.
- TREMAIN, Rose. *Music and Silence* [1999]. Londres : Vintage, 2000. 454 p.
- VALÉRY, Paul. « Le Cimetière marin ». In *Œuvres I*. Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1960. p.147-151.
- WOOLF, Virginia. *The Voyage Out* [1915]. Whitefish : Kessinger Publishing, 2004. 352 p.
- *Jacob's Room* [1922]. Harmondsworth : Penguin Books, 1974. 168 p.
- *Mrs Dalloway* [1925]. Harmondsworth : Penguin Books, 1967. 215 p.
- *Between the Acts* [1941]. Londres : Vintage, 1992. 138 p.

- . *The Waves*, Wordsworth Editions, 2000.
- . « The String Quartet ». In *A Haunted House and Other Stories* [1944]. Harmondsworth : Penguin Books, 1975.
- WHITE, Patrick. *The Aunt's Story* [1948]. Harmondsworth : Penguin Books, 1977. 287 p.
- . *The Vivisector* [1970]. Harmondsworth : Penguin Books, 1973. 617 p.
- WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray* [1891]. Harmondsworth : Penguin Books, 1969. 248 p.
- WILLIAMS, William C. « The Desert Music ». *The Desert Music and Other Poems*. New York : Random House, 1954. p.71.
- ZOLA, Émile. *Une Page d'amour* [1878]. Paris : Fasquelle, 1946.

OUVRAGES DE CRITIQUE MUSICO-LITTÉRAIRE, D'ESTHÉTIQUE ET D'INTERSEMOTICITÉ

MONOGRAPHIES

- ALAIN. *Système des beaux-arts*. Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1926. 374 p.
- ARONSON, Alex. *Music and the Novel: A Study in Twentieth-Century Fiction*. Totowa : Rowman and Littlefield, 1980. 267 p.
- ARROYAS, Frédérique. *La Lecture musico-littéraire*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2001. 238 p.
- BACKÈS, Jean-Louis. *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*. Paris : PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1994. 285 p.
- BACKÈS, Jean-Louis, COSTE, Claude, PISTONE, Danièle (dir.). *Littérature et musique dans la France contemporaine*. Actes du colloque des 20-22 mars 1999 en Sorbonne. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2001. 334 p.
- BARRAS, Vincent, ZURBRUGG, Nicholas (dir.). *Poésies sonores*. Genève : Contrechamps, 1992. 273 p.
- BARRICELLI, Jean-Pierre. *Melopoiesis. Approaches to the Study of Literature and Music*. New York : New York University Press, 1988. 288 p.
- BARRICELLI, Jean-Pierre, GIBALDI, Joseph (dir.). *Interrelations of Literature*. New York : The Modern Language Association of America, 1982. 329 p.
- BARRY, Kevin. *Language, Music and the Sign: A Study in aesthetics, Poetics and Poetic Practice from Collins to Coleridge*. Cambridge : Cambridge University Press, 1987. 244 p.
- BARTHES, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980. 193 p.
- BAUDSON, Michel (dir.). *Art et le temps. Regards sur la quatrième dimension*. Paris : Albin Michel, 1985. 270 p.
- BEAUFILS, Marcel. *Musique du son, musique du verbe*. Paris : PUF, 1954. 223 p.
- BERGER, Karol, NEWCOMB, Anthony (dir.). *Music and the Aesthetics of Modernity*. Cambridge : Harvard University Press, 2005. 400 p.

- BERNHART, Walter, SCHER Steven P., WOLF, Werner (dir.). *Word and Music Studies: Defining the Field*. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997. Amsterdam : Rodopi, 1999. 352 p.
- BERTHIER, Philippe, RINGGER, Kurt. *Littérature et Opéra*. Colloque de Cerisy 1985. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1987. 183 p.
- BROWN, Calvin S. *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Hanover : University Press of New England, 1987. 287 p.
- . *Tones into Words. Musical Compositions as Subjects of Poetry*. Athens : The University of Georgia Press, 1953. 182 p.
- BROWN, Kellie D. *Annotated Bibliography and Reference List of Musical Fiction*. Lewiston : Edwin Mellen Press, 2005. 340 p.
- BRUHN, Siglind. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale : Pendragon Press, 2000. 669 p.
- BRUNEL, Pierre. *Les Arpèges composés : Musique et littérature*. Paris : Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 1997. 302 p.
- . *Basso Continuo*. Paris : PUF, coll. « Musique et musiciens », 2001. 224 p.
- BUCKNELL, Brad. *Literary Modernism and Musical Aesthetics: Pater, Pound, Joyce and Stein*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 288 p.
- BUTLER, Christopher. *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*. Oxford : Oxford University Press, 1994. 344 p.
- CANNONE, Belinda. *Musique et littérature au XVIII^e siècle*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998. 127 p.
- CÉLIS, Raphaël (dir.). *Littérature et musique*. Bruxelles : Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1982. 193 p.
- CHASTELLUX, Jean-François. *Essai sur l'union de la poésie et de la musique* [1765]. Genève : Slatkine Reprints, 1970. 94 p.
- CHION, Michel. *Le Son*. Paris : Nathan, 2000. 342 p.
- CHOI-DIEL, In-Ryeong. *Évocation et cognition. Reflets dans l'eau*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Sciences du langage », 2001. 256 p.
- CLAUDEL, Paul. *L'Œil écoute*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1946. 240 p.
- CLINTON-BADDELEY, Victor C. *Words for Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 1941. 168 p.
- CLUCK, Nancy A. (dir.). *Literature and Music. Essays on Form*. Provo : Brigham University Press, 1981. 258 p.
- CŒUROY, André. *Appels d'Orphée. Nouvelles études de musique et de littérature comparées*. Paris : La Nouvelle Revue Critique, 1928. 217 p.
- COOPER, Martin. *Ideas and Music*. Londres : Barrie and Rockliff, 1965. 311 p.
- COSTE, Claude. *Les Malheurs d'Orphée : Musique et littérature au XX^e siècle*. Paris : L'Improviste, 2003. 240 p.
- CUPERS, Jean-Louis, WEISSTEIN, Ulrich (dir.). *Word and Music Studies: Musico-Poetics in Perspective, Calvin S. Brown in Memoriam*. Amsterdam : Rodopi, 2000. 313 p.
- DENIZEAU, Gérard. *Musique et arts*. Paris : Honoré Champion, 1995. 264 p.
- DETHURENS, Pascal (dir.). *Musique et littérature au XX^e siècle*. Actes du colloque des 28 et 29 mai 1997. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1998. 232 p.
- ESCAL, Françoise. *Contrepoints. Musique et littérature*. Paris : Klincksieck, 1990. 352 p.
- EUROPE, numéro spécial « Jazz et littérature », n°820-821, août-septembre 1997.

- FAIVRE-DUPAIGRE, Anne. *Poètes-musiciens. Cendrars, Mandelstam, Pasternak*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006. 389 p.
- FINNEY, Gretchen, L. *Musical backgrounds for English Literature: 1580-1650* [1962]. Westport : Greenwood Press, 1976. 292 p.
- FLEMING, William. *Arts and Ideas*. Fort Worth : Holt, Rinehart and Winston, 1986. 518 p.
- . *Concerts of the Arts. Their Interplay and Modes of Relationship*. Pensacola : University of West Florida Press, 1990. 326 p.
- FOCILLON, Henri. *Vie des formes*. Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1993. 131 p.
- FREEDMAN, William. *Laurence Sterne and the Origins of the Musical Novel*. Athens : University of Georgia Press, 1978. 213 p.
- FRYE, Northrop (dir.). *Sound and Poetry*. New York : Columbia University Press. 1957. 156 p.
- GENETTE, Gérard. *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1994. 300 p.
- . *L'Œuvre de l'art. La Relation esthétique*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1996. 293 p.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis : Hackett Publishing Company, 1976. 277 p.
- GRABÓCZ, Marta (dir.). *Les Modèles dans l'art : Musique, peinture, cinéma*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1997. 223 p.
- GUETTI, James. *Word-Music: The Aesthetic Aspect of Narrative Fiction*. New Brunswick : Rutgers University Press, 1980. 226 p.
- GUICHARD, Léon. *La Musique et les lettres en France au temps du romantisme*. Paris : PUF, 1955. 423 p.
- . *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*. Paris : PUF, 1963. 355 p.
- HADOW, William H. *A Comparison of Poetry and Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 1926. 41 p.
- HARMAT, Andrée-Marie (dir.). *Musique et littératures : Intertextualités. Anglophonia n° 11*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002. 338 p.
- HEJMEJ, Andrzej. *Muzyka w Literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*. Kraków : Universitas, 2002. 385 p.
- . *Muzycznosc dzieła literackiego*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002. 249 p.
- HOESTEREY, Ingeborg. *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Bloomington : Indiana University Press, 2001. 138 p.
- HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* [1979]. New York : Basic Books, 1999. 777 p.
- HUXLEY, Aldous. *Texts and Pretexts: An Anthology with Commentaries*. Londres : Chatto and Windus, 1949. 312 p.
- . *Music at Night and Other Essays*. Hamburg : Albatros, 1935. 216 p.
- JENSEN, James H. *The Muses' Concord. Literature, Music, and the Visual Arts in the Baroque Age*. Bloomington : Indiana University Press, 1977. 259 p.
- KANDINSKY, Wassily. *Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments de la peinture*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1991. 250 p.
- KIRBY-SMITH, Henry T. *The Celestial Twins: Poetry and Music through the Ages*. Amherst : University of Massachusetts Press, 1999. 344 p.
- KIVY, Peter. *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 242 p.

- KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985. 153 p.
- KNAPP, Bettina L. *Music, Archetype, and the Writer: A Jungian View*. University Park : The Pennsylvania State University, 1988. 234 p.
- KONSTANTINOVIC, Zoran (dir.). *Literature and the Other Arts*. Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association, Innsbruck, 1979. Innsbruck : Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1981. 305 p.
- LAMBLIN, Bernard. *Peinture et temps*. Paris : Klincksieck, coll. « Publications de la Sorbonne. Histoire de l'art », 1987. 785 p.
- LANGER, Susanne K. *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* [1942]. New York : Mentor Books, 1951. 248 p.
- . (dir.). *Reflections on Art. A Source Book of Writings by Artists, Critics, and Philosophers*. Baltimore : Johns Hopkins Press, 1958. 364 p.
- LANIER, Sidney. *Music and Poetry: Essays upon some Aspects and Interrelations of the Two Arts*. New York : Gordon Press, 1972. 248 p.
- LENHART, Charmentz S. *Musical Influence on American Poetry*. Athens : University of Georgia Press, 1956. 337 p.
- LESSING, Gotthold E. *Laocoon*. Paris : Hermann, coll. « Miroirs de l'art », 1964. 177 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Regarder, écouter, lire*. Paris : Plon, 1993. 188 p.
- LIGHTWOOD, James T. *Music and Literature*. Londres : Epworth Press, 1931. 171 p.
- LOCATELLI, Aude. *Littérature et musique au XX^e siècle*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 2001. 127 p.
- LONGRE, Jean-Pierre. *Musique et littérature. Parcours de lecture*. Paris : Bertrand-Lacoste, 1994. 128 p.
- LOUVEL, Liliane. *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998. 386 p.
- MARIN, Thierry. *Pour un récit musical*. Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2002. 302 p.
- MELNICK, Daniel C. *Fullness of Dissonance: Modern Fiction and The Aesthetics of Music*. Londres : Associated University Presses, 1994. 159 p.
- MEYER, Michael J. (dir.). *Literature and Music*. Amsterdam : Rodopi, 2002. 240 p.
- . (dir.). *Literature and Musical Adaptation*. Amsterdam : Rodopi, 2002. 223 p.
- MOSAIC*. N° spécial « Music and Literature », 1985, vol. 18, n°4. 192 p.
- MUNRO, Thomas. *The Arts and Their Interrelations*. Cleveland : The Press of Case Western Reserve University, 1969. 587 p.
- . *Form and Style in the Arts*. Cleveland : The Press of Case Western Reserve University, 1970. 467 p.
- NAYLOR, Edward W. *The Poets and Music*. Londres : Dent, 1928. 180 p.
- NEUBAUER, John. *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven : Yale University Press, 1986. 249 p.
- PATER, Walter. *Essays on Literature and Art*. Londres : Dent, 1973. 157 p.
- PEROT, Nicolas. *Discours sur la musique à l'époque de Chateaubriand*. Paris : PUF, coll. « écriture », 2000. 333 p.
- PIETTE, Isabelle. *Littérature et Musique. Contribution à une orientation théorique (1970-1985)*. Namur : Presses Universitaires de Namur, 1987. 127 p.
- PRIETO, Eric. *Listening In: Music, Mind, and the Modernist Narrative*. Londres : University of Nebraska Press, 2003. 324 p.

- RECUEIL, numéro spécial « Musique et littérature », 1986, n°4/5.
- RUWET, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1972. 247 p.
- SABATIER, François. *Miroirs de la musique, I. La Musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts. XV^e -XVIII^e siècles*. Paris : Fayard, 1995. 728 p.
- . *Miroirs de la musique, II. La Musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts. XIX^e -XX^e siècles*. Paris : Fayard, 1998. 671 p .
- . *La Musique dans la prose française. Évocations musicales dans la littérature d'idée, la nouvelle, le conte ou le roman français des Lumières à Marcel Proust*. Paris : Fayard, 2004. 737 p.
- SCHAPIRO, Meyer. *Style, artiste et société*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1982. 443 p.
- SCHER, Steven P (dir.). *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992. 345 p.
- SOURIAU, Étienne. *La Correspondance des arts*. Paris : Flammarion, 1947. 282 p .
- STEINER, Wendy (dir.). *Sign in Music and Literature*. Austin : University of Texas Press, 1981. 230 p.
- VUONG, Hoa Hoï. *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*. Bruxelles : P.I.E.- Peter Lang, 2003. 427 p.
- WINN, James A. *Unsuspected Eloquence : A History of the Relations Between Poetry and Music*. New Haven : Yale University Press, 1981. 381 p.
- WOLF, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam : Rodopi, 1999. 272 p.
- WYSS, André. *Éloge du phrasé*. Paris : PUF, coll. « écriture », 1999. 296 p.

ARTICLES

- ATKINSON, Margaret E. « Musical Form in some Romantic Writings ». *Modern Language Review*, 1949, vol. 44, p.218-227.
- BACKÈS, Jean-Louis. « De la poésie à la musique. Remarque sur le lied romantique et post-romantique ». *Revue de littérature comparée*, 1971, vol.45, n°4, p.465-488.
- . « La musique comme principe directeur dans la poésie symboliste ». *Revue de littérature comparée*, 1987, vol.61, n°3, p.311-317.
- BROWN, Calvin S. « The Musical Structure of De Quincy's Dream-Fugue ». *Musical Quarterly*, 1938, vol.24, p.341-350.
- . « The Poetic Use of Musical Forms ». *Musical Quarterly*, 1944, vol. 30, n°1, p.87-101.
- . « The Color Symphony before and after Gautier ». *Comparative Literature*, 1953, vol.5, n°4, p.289-309.
- BUTOR, Michel. « La littérature, l'oreille et l'œil ». In *Répertoire, III*. Paris : Minuit, coll. « Critique », p.391-403.
- CARPENTIER, Alejo. « Roman et musique » [1955]. In *Essais littéraires*. Paris : Gallimard, coll. « Arcades », 2003. p.246-248.
- CHAZELLE, Thierry, POIRIER, Alain. « Musique et littérature : deux exemples d'alternative ». *Analyse musicale*, 1986, n°4, p.42-46.
- CLARK, Caryl. « Reading and Listening: Viennese *Frauenzimmer* Journals and the Sociocultural Context of Mozartean Opera Buffa ». *The Musical Quarterly*, 2004, vol.87, n°1, p.140-175.
- CLAUDON, Francis. « Littérature et Musique ». *Revue de littérature comparée*, 1987, vol. 61, n°3, p.261-265.

- DALMONTE, Rossana. « Musique, texte, poésie ». In Jean-Jacques Nattiez (dir.). *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Paris : Actes Sud, coll. « Cité de la musique », 2004, vol.2 « Les savoirs musicaux », p.233-255.
- DAVID, André. « Le questionnement du texte dans l'analyse littéraire contemporaine ». *Analyse musicale*, 1986, n°4, p.38-41.
- DEWEILER, Alan. « Music and Poetry ». *British Journal of Aesthetics*, 1961, vol.1, n°3, p.134-143.
- EDGEcombe, Rodney S. « Melophrasis: Defining a Distinctive Genre of Literature/Music Dialogue ». *Mosaic*, 1993, vol.26, n°4, p.1-20.
- FISSETTE, Jean. « Parler du virtuel. La musique comme cas exemplaire de l'icône ». *Protée*, 1999, vol.26, n°3, p.45-54.
- FOWLER, Alastair. « Periodization and Interart Analogies ». *New Literary History*, 1972, vol.3, n°3, p.487-509.
- GARLINGTON, Aubrey S. « "Gothic" Literature and Dramatic Music in England, 1781-1802 ». *Journal of the American Musicological Society*, 1962, vol.15, n°1, p.48-64.
- GOODMAN, Nelson. « Twisted Tales ; or, Story, Study, and Symphony ». *Critical Inquiry*, 1980, vol.7, n°1, p.103-118.
- GOSTUSKI, Dragutin. « Quelques analogies entre le langage poétique et langage musical ». In Pecman Rudolf (dir.). *Colloquium Music and Word*. Brno : Mezinàrodní Hubební Festival, 1973. p. 45-51.
- HOLLANDER, John. « Meetings of Harmonies ». *Yale Journal of Criticism*, 1989, vol.3, n°1, p.71-85.
- IVANOV, Vjaceslav V. « The Category of Time in Twentieth-Century Art and Culture ». *Semiotica*, 1973, vol.7, n°1, p.1-45.
- JONES, Bill. « Is Music a Language? ». *The British Journal of Aesthetics*, 1970, vol.10, n°2, p.162-168.
- KLEIN, Robert. « Sur la signification de la synthèse des arts ». *Revue d'esthétique*, 1952, vol.5, n°2, p.298-311.
- KRAMER, Lawrence. « Expressive Doubling: Beethoven's Two-Movement Piano Sonata and Romantic Literature ». *Studies in Romanticism*, 1988, vol.27, n°2, p. 175-201.
- KRAVITT, Edward F. « The Joining of Words and Music in Late Romantic Melodrama ». *Musical Quarterly*, 1976, vol. 62, n°4, p.571-590.
- LOCATELLI, Aude. « Musique et roman de formation ». *Revue de littérature comparée*, 1994, vol. 68, n°2, p.169-182.
- LUCAS, John. « Appropriate Falsehoods: English Poets and American Jazz ». *Yearbook of English Studies*, 1987, vol.17, p.46-61.
- LUSSON, Pierre. « Les rapports parole-musique : fondements et programmes possibles pour une discipline à créer ». *Analyse musicale*, 1987, n° 9, p. 53-56.
- MARIN, Thierry. « Pour une narration musicale ». *Poétique*, 2000, n°122, p.131-157.
- MARX, William. « Musique et poésie pure : la fin d'un paradigme ». *Poétique*, 2002, n°131, p.357-367.
- MCDONALD, Christie. « Unsettling the Score: Poetry and Music ». *Romanic Review*, 1986, vol.77, n°3, p.254-263.
- MELNICK, Daniel. « Fullness of Dissonance: Music and the Reader's Experience of Modern Fiction ». *Modern Fiction Studies*, 1979, vol.25, n°2, p.209-222.
- MOLINO, Jean, « Les fondements symboliques de l'expérience esthétique et l'analyse comparée musique-poésie-peinture ». *Analyse musicale*, 1986, n° 4, p.11-18.

- NATTIEZ, Jean-Jacques. « Récit musical et récit littéraire ». *Études françaises*, 1978, vol.14, n°1-2, 93-121.
- OSBORNE, George A. « The Emotional Aspects and Sympathetic Effects of the Sister Arts – Poetry, Painting, and Music ». *Proceedings of the Musical Association*, 1885, vol.11, p.82-98.
- PARRET, Herman. « A propos d'une inversion : espace musical et temps pictural ». *Analyse Musicale*, 1986, n° 4, p. 25-31.
- REAVES, Russel J. « A Comparative Study of Folktale Structure and Musical Form ». *Fabula*, 1975, vol.16, n°1/2, p.47-56.
- SCHER, Steven P. « Notes Toward a Theory of Verbal Music ». *Comparative Literature*, 1970, vol.22, p.147-156.
- SOURIAU, Étienne. « L'Insertion temporelle de l'œuvre d'art ». *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1951, vol.44, p.38-62.
- SOUTHGATE, Thomas L. « The Treatment of Music by Novelists ». *Musical Association Proceedings*, 1885/1886, vol.22, p.23-51.
- TOFT, Robert. « Music as a Sister to Poetry ». *Early Music*, 1984, vol.12, p.191-199.
- VARGA, Áron K. « Mediality and Forms of Interpretations of Artworks », *Neohelicon*, 2003, vol.30, n°2, p.183-191.
- VINCI, Léonardo de. « Le Paragone ou parallèle des arts ». In *Traité de la peinture*, trad. par André Chastel. Paris : Calmann-Lévy, 2003. p.53-69.
- WRIGHT, Roberts W. « Musical Parlance in English Literature, I ». *Music and Letters*, 1924, vol.5, n°3, p.213-222.
- « Musical Parlance in English Literature, II ». *Music and Letters*, 1924, vol.5, n°4, p.302-312.
- « Musical Parlance in English Literature, III ». *Music and Letters*, 1924, vol.6, n°1, p.1-10.
- ZUMTHOR, Paul. « The Text and the Voice ». *New Literary History*, 1984, vol.16, n°1, p.68-92.

OUVRAGES DE CRITIQUE LITTÉRAIRE

MONOGRAPHIES

- ABRAMS, Meyer H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford : Oxford University Press, 1953. 406 p.
- ADAM, Jean-Michel, *Le Récit*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1999. 127 p.
- ALLEN, Walter. *The English Novel. A Short Critical History*. Londres : Phoenix House, 1955. 359 p.
- ARISTOTE. *Poétique*. Paris : Les Belles Lettres, 1965. 99 p.
- ARROU-VIGNOD, Jean-Pierre. *Le Discours des absents*. Paris : Gallimard, 1993. 121 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1978. 488 p.
- BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture* [1953]. Paris, Seuil, coll. « Points », 1972.
- *Essais critiques* [1964]. Paris : Seuil, coll. « Points », 1981. 276 p.
- *S/Z* [1970]. Paris : Seuil, coll. « Points », 1976. 278 p.
- *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1973. 105 p.

- . *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques, III*. Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1982. 283 p.
- . *Le Bruissement de la langue. Essais critiques, IV*. Paris : Seuil, 1984. 413 p.
- . *L'Aventure sémiologique*. Paris : Seuil, 1985. 359 p.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale, I*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1966. 356 p.
- . *Problèmes de linguistique générale, II*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1974. 286 p.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1955. 379 p.
- . *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1959. 340 p.
- BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : The University of Chicago Press, 1961. 455 p.
- BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal. *L'Univers du roman*. Paris : PUF, coll. « Sup », 1975. 248 p.
- BRADBURY, Malcolm, MCFARLANE, James (dir.). *Modernism. A Guide to European Literature, 1890-1930*. Londres : Penguin Books, 1991. 688 p.
- BREMOND, Claude. *Logique du récit*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1973. 349 p.
- BRUGIÈRE, Bernard (dir.). *L'Espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995. 323 p.
- BURGER, Marcel. *Les Manifestes : Paroles de combat. De Marx à Breton*. Paris : Delachaux et Niestlé, 2002. 352 p.
- BUTOR, Michel. *Répertoire II*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1964. 304 p.
- CHARLES, Michel. *Rhétorique de la lecture*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1977. 297 p.
- COHEN, Jean. *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion, coll. « Champ linguistique », 1966. 218 p.
- COHN, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, Princeton University Press, 1984. 344 p.
- COMPAGNON, Antoine. *La Seconde main, ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979. 414 p.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1977. 247 p.
- DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris : Dunod, 1998. 242 p.
- ECO, Umberto. *L'Œuvre ouverte* [1962]. Paris : Seuil, coll. « Points », 1965. 314 p.
- . *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979]. Paris : Grasset et Fasquelle, coll. « Le livre de poche », 1985. 315 p.
- ERMARTH, Elizabeth D. *Sequel to History: Postmodernism and the Crisis of Representational Time*. Princeton : Princeton University Press, 1992. 232 p.
- FORSTER, Edward M. *Aspects of the Novel* [1927]. Harmondsworth : Penguin Books, 1978. 204 p.
- FRANCESE, Joseph. *Narrating Postmodern Time and Space*. Albany : State University of New York Press, 1997. 203 p.
- FREEDMAN, Ralph. *The Lyrical Novel. Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf* [1963]. Princeton : Princeton University Press, 1971. 294 p.
- GASS, William H. *Fiction and the Figures of Life* [1958]. Boston : Nonpareil Books, 2000. 288 p.
- . *Finding a Form* [1996]. New York : Cornell University Press, 1997. 354 p.
- . *Tests of Time*. New York : Alfred A. Knopf, 2002. 319 p.
- GENETTE, Gérard. *Figures I* [1966]. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1976. 265 p.
- . *Figures II* [1969]. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1979. 294 p.

- . *Figures III*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1972. 285 p.
- . *Palimpsestes. La littérature au second degré* [1982]. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1992. 574 p.
- . *Seuils* [1987]. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 2002. 426 p.
- . *Figures IV*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1999. 365 p.
- . *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris : Seuil, 2004. 144 p.
- GENETTE, Gérard (dir.). *Théorie des genres*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1986. 205 p.
- GERVAIS, Bertrand. *À l'écoute de la lecture*. Montréal : VLB Éditeur, 2005. 238 p.
- GOUX, Jean-Paul. *La Fabrique du continu : Essai sur la prose*. Seyssel : Champ Vallon, 1999. 187 p.
- GROSSVOGEL, David I. *Limits of the Novel. Evolutions of a Form from Chaucer to Robbe-Grillet*. Ithaca : Cornell University Press, 1971. 347 p.
- GROUPE MU. *Rhétorique générale*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1982. 224 p.
- . *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1990. 368 p.
- HAMON, Philippe (dir.). *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*. Paris : Macula, 1991. 288 p.
- HEISE, Ursula K. *Chronoschisms : Time, Narrative, and Postmodernism*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 286 p.
- HIGDON, David, L. *Time and English Fiction*. Londres : The Macmillan Press, 1977. 192 p.
- HOLDHEIM, Wolfgang W. *The Hermeneutic Mode. Essays on Time in Literature and Literary Theory*. Ithaca : Cornell University Press, 1984. 274 p.
- HOLLANDER, John. *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*. Yale : Yale University Press, 1975. 336 p.
- ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985. 405 p.
- JAKOBSON, Roman. *Huit questions de poétique*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1977. 188 p.
- . *Essais de linguistique générale, I. Les Fondations du langage*. Paris : Minuit, coll. « Double », 1963. 260 p.
- JAUSS, Hans R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1990. 305 p.
- JOUVE, Vincent, *La Lecture*. Paris : Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993. 110 p.
- KUNDERA, Milan. *L'Art du roman*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1986. 198 p.
- . *Les Testaments trahis*. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995. 333 p.
- LEECH, Geoffrey N. *A Linguistic Guide to English Poetry*. Londres : Longman, 1973. 240 p.
- LODGE, David. *The Art of Fiction*. Londres : Penguin Books, 1992. 256 p.
- MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York : Methuen, 1987. 264 p.
- MENDILOW, Adam A. *Time and the Novel* [1952]. New York : Humanities Press, 1965. 248 p.
- MEYERHOFF, Hans. *Time in Literature*. Berkeley : University of California Press, 1955. 160 p.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier, 1982. 713 p.
- MOLINIÉ, Georges. *La Stylistique*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1989. 127 p.
- PARKES, Malcolm B. *Scribes, Scripts and Readers: Studies in the Communication, Presentation and Dissemination of Medieval Texts*. Londres : The Hambledon Press, 1991. 325 p.

- PEACHAM, H., *The Garden of Eloquence* [1577]. Gainsville : Scholars' Fascimiles and Reprints, 1954. 280 p.
- PICARD, Michel. *La Lecture comme jeu*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1986. 319 p.
- . *Lire le temps*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1989. 188 p.
- . (dir.). *La Lecture littéraire*. Actes du Colloque tenu à Reims du 14 au 16 juin 1984. Paris : Clancier-Guénaud, 1987. 328 p.
- POUILLON, Jean. *Temps et roman*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1946. 325 p.
- POUND, Ezra. *ABC of Reading* [1934]. Londres : Faber and Faber, 1961. 206 p.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1970. 254 p.
- RABAU, Sophie (dir.). *L'Intertextualité*. Paris : Flammarion, coll. « GF-Corpus/Lettres », 2002. 254 p.
- RAIMOND, Michel. *Le Roman*. Paris : Armand Collin, 1989. 192 p.
- RALEIGH, John H. *Time, Place, and Idea: Essays on the Novel*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1968. 176 p.
- REBOUL, Olivier. *La Rhétorique*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1984. 125 p .
- REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Dunod, 1996. 192 p.
- RICARDOU, Jean. *Le Nouveau Roman*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1990. 253 p .
- RICHARDS, Ivor A. *The Philosophy of Rhetoric* [1936]. Oxford : Oxford University Press, 2006. 144 p.
- RICŒUR, Paul. *La Métaphore vive* [1975]. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1997. 412 p.
- . *Temps et récit, I. L'Intrigue et le récit historique* [1983]. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1991. 404 p.
- . *Temps et récit, II. La Configuration dans le récit de fiction* [1984]. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1991. 298 p.
- . *Temps et récit, III. Le Temps raconté* [1985]. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1991. 533 p.
- RIFFATERRE, Michael. *La Production du texte*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1979. 285 p.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Londres : Routledge, 2001. 136 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1963. 144 p.
- ROSSET, Clément. *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*. Paris : Gallimard, 1985. 129 p.
- ROUSSET, Jean. *Passages, échanges et transpositions*. Paris : José Corti, 1990. 229 p.
- . *Forme et signification*. Paris : José Corti, 1989. 194 p.
- SARRAUTE, Nathalie. *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*. Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1956. 184 p.
- SMETHURST, Paul. *The Postmodern Chronotype: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam : Rodopi, 2000. 342 p.
- STERNBERG, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Bloomington : Indiana University Press, 1978. 338 p.
- STEVICK, P. (dir.). *The Theory of the Novel*. New York : The Free Press, 1967. 452 p.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique* [1970]. Paris : Seuil, coll. « Points », 1976. 188 p.
- . *Poétique de la prose* [1971]. Paris : Seuil, coll. « Points », 1978.
- . *La Notion de littérature et autres essais*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1987. 186 p .

- VUILLAUME, Marcel. *Grammaire temporelle des récits*. Paris : Minuit, coll. « Propositions », 1990. 124 p.
- WATT, Ian. *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley : University of California Press, 1957. 319 p.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres : Routledge, 1984. 176 p.
- WEINRICH, Harald. *Le Temps*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1973. 333 p.
- WELLEK, René, WARREN, Austin. *Theory of Literature*. Harmondsworth : Penguin Books, 1970. 375 p.
- WIMSATT, William K. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* [1954]. Lexington : The University Press of Kentucky, 1982. 320 p.
- WOOLF, Virginia. *The Common Reader. First Series* [1925]. San Diego : Harcourt Brace and Company, 1984. 272 p.
- . *The Common Reader. Second Series* [1932]. San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1986. 330 p.
- YORK, R. A. *The Rules of Time: Time and Rhythm in the Twentieth-century Novel*. Londres : Associated University Presses, 1999. 207 p.
- ZINK, Michel. *Introduction à la littérature française du Moyen Âge*. Paris : LGF, coll. « Livre de poche », 1993. 189 p.

ARTICLES

- BARTHES, Roland. « L'Introduction à l'analyse structurale des récits » [1966]. In *Communication, 8. L'analyse structurale du récit*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1981. p.7-33.
- BONNOT, R. « Le Roman du temps. à propos de Virginia Woolf et de James Joyce ». *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, 1956, vol.53, n°3, p.454-472.
- BROOKS, Peter. « The Storyteller ». *Yale Journal of Criticism*, 1987, vol.1, n°1, p.21-38.
- CHATMAN, Seymour. « Towards a Theory of Narrative ». *New Literary History*, 1975, vol. 6, n°2, p.295-318.
- CHEVALLEY, Abel. « Temps, histoire, roman ». *Revue de Littérature Comparée*, 1928, vol.8, p.208-241.
- HOFFMAN, Frederick J. « The Self in Time ». *Chicago Review*, 1961, vol.15, n°1 p.59-75.
- GUARDIA, Jean. « Les Impertinences de la répétition. Portée et limites d'un outil d'analyse textuelle ». *Poétique*, 2002, n°132, p.489-505.
- JENNY, Laurent. « La phrase et l'expérience du temps ». *Poétique*, 1989, n°79, p.277-286.
- LOEHR, J. « Répétitions et variations chez Malraux ». *Poétique*, 2000, n°122, p.159-180.
- MALLARMÉ, Stéphane. « Sur l'évolution littéraire ». In *Œuvres complètes, II. Entretiens*. Paris : Gallimard, coll. « Pléiade », 2003, p.697-702.
- MAYOUX, Jean-Jacques. « Temps vécu et temps créé dans *Tristram Shandy* ». *Poétique*, 1970, n°2, 175-186.
- MILLER, Hillis J. « Ariadne's Thread : Repetition and the Narrative Line ». *Critical Inquiry*, 1976, vol. 3, n°1, p.57-77.
- MITCHELL, Thomas W. J. « Spatial Form in Literature: Toward a General Theory ». *Critical Inquiry*, 1980, vol.6, n°3, p.539-567.
- ONIMUS, Jean. « L'Expression du temps dans le roman contemporain ». *Revue de littérature comparée*, 1954, vol. 28, p.299-317.

- POIDEVIN, Robin. « Time and Truth in Fiction ». *British Journal of Aesthetics*, 1988, vol.28, n°3, p.248-258.
- POUND Ezra. « How to Read ». In T.S. Eliot (dir.). *The Literary Essays of Ezra Pound*, New York : New Directions, 1954. p.15-40.
- QUINONES, Ricardo J. « Four Phases of Time and Literary Modernism ». In J. T. Fraser (dir.). *The Study of Time, II*. New York : Springer-Verlag, 1975, 122-135.
- RIFFATERRE, Michael. « La trace de l'intertextualité ». *La Pensée*, 1980, n°215, p.4-18.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. « Qu'est-ce qu'un thème ? ». *Poétique*, 1985, n°64, p.397-406.
- SOULSBY, Marlene P. « Order and Disorder: Creating Temporality in Literary Experience ». In J. T. Fraser (dir.). *The Study of Time, VII. Time and Process: Interdisciplinary Issues*. Madison : International Universities Press, 1993. p.205-216.
- UHLIG, Claus. « Forms of Time and Varieties of Change in Literary Texts ». *Comparative Literature*, 1985, vol.37, n°4, p.289-300.
- VELCIC-CANIVEZ, Mirna. « La Polyphonie : Bakhtine et Ducrot ». *Poétique*, 2002, n°131, p.369-384.
- WILSON, H.M. « "Time and the Hour" in Literature ». *The Contemporary Review*, 1938, vol. 154, p.617-624.
- WOOLF, Virginia. « "Twelfth Night" at the Old Vic » [1933]. Orlando : Harvest Books, 1974, p.45-51.
- WYKA, Kazimierz. « Czas powiesciowy ». In *O Potrzebie historii literatury. Szkice polonistyczne z lat 1944-1967*. Varsovie : Panstwowy Instytut Wydawniczy, coll. « Biblioteka Studiów Literackich », 1969, p.1-98.

OUVRAGES DE MUSICOLOGIE

MONOGRAPHIES

- ACCAOUI, Christian. *Le Temps musical*. Paris : Desclée de Brouwer, coll. « Philosophie », 2001. 308 p.
- ADORNO, Theodore W. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1979. 222 p.
- BARRY, Barbara R. *Musical Time: The Sense of Order*. Stuyvesant : Pendragon Press, 1990. 406 p.
- BÉLIS, Annie. *Aristoxène de Tarente et Aristote. Le Traité d'harmonique*. Paris : Klincksieck, 1986. 274 p.
- BERTON, Jean-Claude. *Richard Wagner et la « Tétralogie »*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1986. 127 p.
- BITSCH, Marcel, BONFILS, Jean. *Fugue*. Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1981. 127 p.
- BIZZI, Giancarlo. *Miroirs invisibles des sons. La construction des canons : réponse à une énigme*. Tavaux : Association Formes Espaces Musiques, 1986. 168 p.
- BOËCE. *Traité de la musique*. Traduit par Christian Meyer. Turnhout : Brepols, 2004. 351 p.
- BOUCOURECHLIEV, André. *Le Langage musical*. Paris : Fayard, 1993. 186 p.
- BOYDEN, David D. *An Introduction to Music*. Londres : Faber, 1971. 554 p.
- BRISSON, Élisabeth. *La Musique*. Paris : Belin, coll. « Sujets », 1993. 367 p.
- BURMEISTER, Joachim. *Musical Poetics*. New Haven : Yale University Press, 1993. 336 p.

- CANDÉ, Roland de. *Jean-Sébastien Bach*. Paris : Seuil, coll. « Art et littérature », 1984. 490 p.
- CASATI, Roberto, DOKIC, Jérôme. *La Philosophie du son*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1998. 210 p.
- DANHAUSER, Adolphe. *Théorie de la musique*. Paris : Henry Lemoine, 1996. 195 p.
- DRILLON, Jacques. *Karlheinz Stockhausen : Entretiens avec Jonathan Cott*. Paris : J.-C. Lattès, 1988.
- EMERY, Eric. *Temps et Musique*. Lausanne : L'âge d'Homme, 1998. 696 p.
- ESCAL, Françoise. *Espaces sociaux, espaces, musicaux*. Paris : Payot, coll. « Langages et sociétés », 1979. 250 p.
- FUBINI, Enrico. *Les Philosophes et la musique*. Paris : Librairie Honoré Champion, 2000. 290 p.
- GEDALGE, André. *Traité de la fugue*. Paris, Enoch, 1949. 370 p.
- GROUT, Donald J. *A History of Western Music*. New York : W.W. Norton and Company, 1960. 910 p.
- HODEIR, André. *Les Formes de la musique*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 2003. 127 p.
- INGARDEN, Roman. *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?* Paris : Christian Bourgois, coll. « Musique/Passé/Présent », 1989. 213 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Musique et l'ineffable*. Paris : Seuil, 1983. 194 p.
- KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York : Schirmer Books, 1988. 493 p.
- KREMER, Joseph-François, BITSCH, Marcel. *L'Offrande musicale de Jean-Sébastien Bach*. Paris : Kimé, coll. « Musica », 1994. 120 p.
- LEIBOWITZ, René. *Introduction à la musique de douze sons*. Paris : L'Arche, 1974. 351 p.
- LUSSATO, Bruno, NIGGLI, Marina. *Voyage au cœur du Ring. Wagner – L'Anneau du Nibelung : Encyclopédie*. Paris : Fayard, 2005. 832 p.
- MORLEY, Thomas. *A Plain and Easy Introduction to Practical Music* [1597]. Londres : Dent, 1952. 326 p.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris : UGE, coll. « 10/18 », 1975. 448 p.
- PAZDRO, Michel (dir.). *Guide des opéras de Wagner*. Paris : Fayard, coll. « Les Indispensables de la musique », 1988. 894 p.
- PROD'HOMME, Jacques-Gabriel. *Les Symphonies de Beethoven : 1800-1827*. Paris : Librairie Delagrave, 1926. 492 p.
- REINER, Thomas. *Semiotics of Musical Time*. New York : Peter Lang, 2000. 250 p.
- RIGONI, Michel. *Le Rêve de Lucifer de Karlheinz Stockhausen*. Paris : Michel de Maule, 2001. 95 p.
- ROLAND-MANUEL, Alexis (dir.). *Histoire de la musique*. Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2001. 4 vol.
- ROSE, Gilbert J. *Between Couch and Piano. Psychoanalysis, Music, Art and Neuroscience*. Hove : Brunner-Routledge, 2004. 208 p.
- ROSEN, Charles. *Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven* [1971]. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1978. 672 p.
- . *Aux confins du sens. Propos sur la musique*. Paris : Seuil, coll. « Librairie du XX^e siècle », 1998. 166 p.
- SALZMAN, Eric. *Twentieth-Century Music : An Introduction* [1967]. Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1974. 242 p.
- SCHAFER, Murray R. *Le Paysage sonore*. Paris : J.-C. Lattès, 1979. 388 p.

- SÈVE, Bernard. *L'Altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2002. 358 p.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux. Essais interdisciplines*. Paris : Seuil, coll. « Pierres vives », 1966. 711 p.
- SZENDY, Peter (dir.). *L'Écoute*. Paris : Les Cahiers de l'Ircam, 2000. 313 p.
- . *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. Paris : Minuit, coll. « Paradoxe », 2001. 172 p.
- STEDMAN, Preston. *The Symphony*. Londres : Prentice-Hall, 1979. 429 p.
- STOÏANOVA, Ivanka. *Manuel d'analyse musicale : Les formes classiques simples et complexes*. Paris : Minerve, coll. « Musique Ouverte », 1996. 239 p.
- STRAVINSKI, Igor. *Poétique musicale*. Paris : Janin, 1945. 170 p.
- . *Chroniques de ma vie*. Paris : Denoël, 1962. 316 p.
- TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington : Indiana University Press, 1994. 328 p.
- VUILLERMOZ, Émile. *Histoire de la musique*. Paris : Fayard, 1949. 479 p.
- WILLIAMS, Peter. *Bach: The Goldberg Variations*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001. 112 p.

Articles

- ALPERSON, Philip, « "Musical Time" and Music as an "Art of Time" ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1980, vol.38, n°4, p.407-417.
- ARNHEIM, Rudolph. « A Stricture on Space and Time ». *Critical Inquiry*, 1978, vol.4, n°4, p.645-55.
- BABBITT, Milton, « The Synthesis, Perception and Specification of Musical Time ». *Journal of the International Folk Music Council*, 1964, vol.16, p.92-95.
- BERNARD, Jonathan W. « Elliott Carter and the Modern Meaning of Time ». *The Musical Quarterly*, 1995, vol.79, n°4, p.644-682.
- BIELAWSKI, Ludwik. « The Zones of Time in Music and Human Activity ». In J. T. Fraser (dir.). *The Study of Time, IV. Papers from the Fourth Conference of the International Society for the Study of Time, Alpbach-Austria*. New York : Springer Verlag, 1982. p.173-179.
- BRODHEAD, Garry L. « Metaphor and Deep Time in Music ». In J. T. Fraser (dir.). *The Study of Time, VII. Time and Process: Interdisciplinary Issues*. Madison : International Universities Press, 1993. p.167-184.
- BURKHOLDER, Peter J. « Musical Time and Continuity as a reflection of the Historical Situation of Modern Composers ». *The Journal of Musicology*, 1991, vol.9, n°4, p.412-429.
- CHAPMAN, Kenneth G. « Siegfried and Brünhilde and the Passage of Time in Wagner's *Ring* ». *Current Musicology*, 1981, vol.32, p.43-58.
- CHARLES, Daniel. « Sur la musique, l'espace et le temps : quelques étapes du cheminement de la réflexion esthétique ». *Analyse musicale*, 1987, n°6, p.7-12.
- CHATTELUN, Maurice. « L'élaboration du temps musical ». *Revue d'Esthétique*, 1952, n°5, p.39-46.
- CHILDS, Barney. « Time and Music: A Composer's View ». *Perspectives of New Music*, 1977, vol.15, n°2, p.194-219.
- COLETTE, Jacques. « Philosophie de la musique et conscience phénoménologique du temps ». *Revue de musicologie*, 1990, vol.76, n°2, p.199-211.
- COURT, Raymond. « Phénoménologie du mouvement musical ». *Analyse Musicale*, 1987, n°8, p.7-16.

- EPSTEIN, David. « On Musical Continuity ». In J. T. Fraser (dir.). *The Study of Time, IV. Papers from the Fourth Conference of the International Society for the Study of Time*, Alpbach-Austria. New York : Springer Verlag, 1982. p.180-197.
- FRANCÈS, Robert, « Quelques modes spécifiques du temps musical ». *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1956, vol. 53, p. 424-446.
- GAGNEPAIN, Bernard. « De la monodie à la polyphonie : quelques aspects de la conception du temps musical avant l'apparition de la barre de mesure ». *Analyse musicale*, 1987, n°6, p.14-21.
- HASTY, Christopher F. « Duration and Rhythmic Process in Music ». In J. T. Fraser (dir.). *The Study of Time, VII. Time and Process: Interdisciplinary Issues*. Madison : International Universities Press, 1993. p.147-166.
- « Music's Evanescence and the Question of Time after Structuralism ». In J.T. Fraser (dir.). *The Study of Time, X. Time: Perspectives at the Millennium*. Westport : Bergin and Garvey, 2001, p.97-109.
- IMBERTY, Michel. « La Musique et l'inconscient ». In Jean-Jacques Nattiez (dir.). *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Paris : Actes Sud, coll. « Cité de la musique », 2004, vol.2 « Les savoirs musicaux », p.390-418.
- KOECHLIN, Charles. « Le Temps et la musique ». *La Revue musicale*, 1926, t.7, n°3, p.45-62.
- KOHL, Jerome. « The Evolution of Macro- and Micro-time Relations in Stockhausen's Recent Music ». *Perspectives of New Music*, 1983/1984, t.22, n°1/2, p.147-185.
- KRAMER, Jonathan D. « New Temporalities in Music ». *Critical Inquiry*, 1981, vol.7, n°3, p.539-556.
- « Le Temps musical ». In Jean-Jacques Nattiez (dir.). *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Paris : Actes Sud, coll. « Cité de la musique », 2004, vol.2 « Les savoirs musicaux », p.189-218.
- MANIATES, Maria R. « Sound, Silence and Time: Towards a Fundamental Ontology of Music ». *Current Musicology*, 1966, vol.3, p.59-64.
- MAYR, Albert. « Social Time in Experimental Music and Art ». In J. T. Fraser. *The Study of Time, VI. Time and Mind: Interdisciplinary Issues*. Madison : International Universities Press, 1989. p.217-232.
- MORGAN, Robert P. « Musical Time/Musical Space ». *Critical Inquiry*, 1980, vol. 6, n°3, p.527-38.
- NEWELL, Robert. « Four Tiers of the Foundation of Time ». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1976, vol. 7, n°2, p. 147-173.
- « Music and the Temporal Dilemma ». *British Journal of Aesthetics*, 1978, vol.18, n°4, p. 356-367.
- NICOLAS, François. « Comment passe le temps... selon Stockhausen ». *Analyse musicale*, 1987, n°6, p.44-55.
- ROCHBERG, George. « Duration in Music » [1960]. In *The Aesthetics of Survival. A Composer's View of Twentieth-Century Music*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 2004. p.61-67.
- « The Concepts of Musical Time and Space » [1963]. In *The Aesthetics of Survival. A Composer's View of Twentieth-Century Music*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 2004. p.68-126.
- « The Structure of Time in Music: Traditional and Contemporary Ramifications ». In J. T. Fraser (dir.). *The Study of Time, II. Proceedings of the Second Conference of the International Society for the Study of Time*, Lake Yamanaka-Japan. Berlin : Springer-Verlag, 1975. p.136-149.

- ROWELL, Lewis. « The Creation of Audible Time ». In J. T. Fraser (dir.). *The Study of Time, IV. Papers from the Fourth Conference of the International Society for the Study of Time, Alpbach-Austria*. New York : Springer Verlag, 1982. p.198-210.
- . « Music as Process ». In J. T. Fraser (dir.). *The Study of Time, VII. Time and Process: Interdisciplinary Issues*. Madison : International Universities Press, 1993. p.127-146.
- ROWEN, Ruth, H., « Some Eighteenth Century Classifications of Musical Style ». *Musical Quarterly*, 1947, vol.33, n°1, p.90-101.
- SCHULDT, Agnes C. « The Voices of Time in Music ». *American Scholar*, 1976, vol.45, p.549-559.
- SOUVTCHINSKY, Pierre. « La Notion de temps et la musique. Réflexions sur la typologie de la création musicale ». *La Revue musicale*, 1939, n° spécial « Igor Stravinski », p. 309-20.
- TARASTI, Eero. « Le Rôle du temps dans le discours musical ». In ARRIVÉ, Michel, Coquet, Jean-Claude (dir.). *Sémiotique en jeu : à partir et autour de l'œuvre d'A. J. Greimas*. Paris : Hadès-Benamins, 1987. p. 105-129.
- XENAKIS, Iannis. « Concerning Time ». *Perspectives of New Music*, 1989, vol.27, n°1, p.84-92.

AUTRES : PHILOSOPHIE, PSYCHOLOGIE, SCIENCES HUMAINES

- AUGUSTIN. *Les Confessions*. Paris : GF-Flammarion, 1964. 381 p.
- BERGSON, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1900]. Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1993. 157 p.
- . *La Pensée et le mouvant* [1934]. Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1985. 291 p.
- BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757]. Oxford : Oxford University Press, 1992. 173 p.
- COMPTE-SPONVILLE, André. *L'Être-temps*. Paris : PUF, coll. « Perspectives critiques », 1999. 165 p.
- DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique, I. L'Objet esthétique* [1953]. Paris : PUF, coll. « Épiméthée », 1992. 424 p.
- . *Phénoménologie de l'expérience esthétique, II. La Perception esthétique* [1953]. Paris : PUF, coll. « Épiméthée », 1992. 288 p.
- DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1969. 536 p.
- FRASER, Julius T (dir.). *The Voices of Time. A Cooperative Survey of Man's Views of Time as Expressed by the Sciences and by the Humanities*. Londres : Allen Lane, 1966. 710 p.
- FREUD, Sigmund. *Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986. 269 p.
- GINESTE, Marie-Dominique. *Analogie et cognition. Étude expérimentale et simulation informatique*. Paris : PUF, coll. « Psychologie et sciences de la pensée », 1997. 160 p.
- GONORD, Alban (dir.). *Le Temps*. Paris : Flammarion, coll. « Corpus », 2001. 250 p.
- GROSSIN, William. « La notion de cadre temporel ». *Temporalistes*, 1995, n°31, p.14-18. Disponible en ligne : http://www.sociologics.org/temporalistes/indarch.php?page2=grossin_n31_03
- . « La notion de milieu temporel ». *Temporalistes*, 1996, n°32, p.20-26. Disponible en ligne : http://www.sociologics.org/temporalistes/indarch.php?page2=grossin_n32_01

- « La notion de culture temporelle ». *Temporalistes*, 1996, n°33, p.12-17. Disponible en ligne :
http://www.sociologics.org/temporalistes/indarch.php?page2=grossin_n33_01
- GUILLAUME, Paul. *La Psychologie de la forme*. Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1979. 258 p.
- HUSSERL, Edmund. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Paris : PUF, coll. « Épiméthée », 1996. 224 p.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1944. 584 p.
- KIERKEGAARD, Søren. *Ou bien ... Ou bien ...* Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1943. 627 p.
- *La Répétition : Essai de psychologie expérimentale*. Paris : Payot et Rivages, 2003. 197 p.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Humanisme de l'autre homme* [1972]. Paris : LGF, coll. « Livre de Poche », 1987, 122 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques, I. Le Cru et le cuit*. Paris : Plon, 1978. 402 p.
- *Mythologiques, IV. L'Homme nu*. Paris : Plon, 1971. 688 p.
- LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Paris : Minit, coll. « Critique », 1979. 109 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1945. 531 p.
- NIETZSCHE, Frédéric. *La Naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard, 1949.
- *Par-delà le bien et le mal*. Paris : UGE, coll. « 10/18 », 314 p.
- QUIGNARD, Pascal. *La Haine de la musique*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1996. 299 p.
- RÉE, Jonathan. *I See a Voice. Deafness, Language and the Senses: A Philosophical History*. New York : Metropolitan Books, 2000. 399 p.
- REINBERG, Alain. *L'Art et les secrets du temps. Une approche biologique*. Paris : Rocher, 2001. 432 p.
- SECRETAN, Philibert. *L'Analogie*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1984. 127 p.

USUELS

- AQUIEN, Michèle, MOLINIÉ, Georges (dir.). *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris : LGF, coll. Le livre de poche », 1999. 753 p.
- CANDÉ, Roland de. *Les Chefs-d'œuvre classiques de la musique*. Paris : Seuil, 1990.
- CUDDON, John A (dir.). *A Dictionary of Literary Terms* [1976]. Harmondsworth : Penguin Books, 1979. 761 p.
- DUCROT, Oswald, SHAEFFER, Jean-Marie. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* [1972]. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1995. 817 p.
- DUPRIEZ, Bernard. *Gradus. Dictionnaire des procédés littéraires*. Paris : UGE, coll. « 10/18 », 1984. 540 p.
- FONTANIER, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion, coll. « Champ linguistique », 1977. 505 p.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris : PUF, 1961. 1210 p.
- PREMINGER, Alex (dir.). *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* [1965]. Princeton : Princeton University Press, 1974. 992 p.

SADIE, Stanley (dir.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, 2001. 20 vol.

PARTITIONS

- BACH, Johann Sebastian. *Offrande Musicale*, BWV 1079. Londres : Boosey and Hawkes, 1952. 59 p.
- . *The Well-Tempered Clavier. Book I and II*. BWV 846-869/BWV 870-793. New York : Dover Publications, 1983. 202 p.
- . *Goldberg Variations*, BWV 988. New York : Dover Publications, 2006. 64 p.
- BEETHOVEN, Ludwig Van. *Symphony n°3 in E-Flat Major, op.55 "Eroica"*. Mineola : Dover Publications, 1997. 89 p.
- . *Sonaten, III*. Budapest : Könnemann, 1994. 220 p.
- . *Variationen für Klavier*. Munich : Henle Verlag, 1960, 137 p.
- HAYDN, Joseph. *Symphonie n°45 en Fa# mineur. Les Adieux*. Hob.I :45. Leipzig : Ernst Eulenburg. 44 p.
- LIGETI, György. *Lux Æterna*. Frankfurt : C.F. Peters, 1966. 19 p.
- MOZART, Wolfgang A. *Symphony No. 40 in G Minor, K.550. Symphony No.41 in C Major, K.551 "Jupiter"*. Mineola : Dover Publications, 1997. 106 p.
- . *La Flûte enchantée. Ouverture, K.620*. Paris : Heugel, 1951. 32 p.
- . *Complete Sonatas and Fantasies for Piano*. Mineola : Dover Publications, 1996. 261p.
- RACHMANINOV, Sergueï. *Complete Preludes and Etudes-Tableaux*. New York : Dover Publications, 1988. 209 p.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Klavierstücke I-IV, op.2*. Vienne : Universal Edition, 1952. 12 p.
- WAGNER, Richard. *Das Rheingold*. New York : Dover Publications, 1985. 328 p.
- . *Die Walküre*. New York : Dover Publications, 2005. 320 p.

INDEX

INDEX NOMINUM

A

ABRAMS Meyer H. · 572
 ACCAOUI Christian · 12, 122, 577
 ACKROYD Peter · 324, 563
 ADORNO Theodore W. · 164, 577
 AGGELER Geoffrey · 561
 AIKEN Conrad · 1, 7, 12, 17, 19, 21, 32, 33, 34, 35,
 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 50,
 58, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71,
 72, 74, 75, 87, 107, 109, 113, 120, 127, 131,
 132, 151, 165, 171, 173, 179, 180, 183, 188,
 190, 191, 196, 198, 230, 231, 234, 236, 237,
 239, 241, 243, 245, 246, 248, 250, 271, 272,
 275, 276, 279, 288, 293, 317, 319, 325, 326,
 328, 330, 336, 387, 389, 402, 404, 407, 408,
 409, 412, 413, 416, 420, 421, 425, 427, 442,
 443, 445, 465, 467, 469, 470, 471, 472, 474,
 475, 476, 479, 480, 504, 508, 510, 511, 512,
 515, 516, 559, 561, 562, 600
A Heart for the Gods of Mexico · 7, 171, 172,
 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180,
 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189,
 201, 410, 559
 "A Man Alone at a Lunch" · 272, 275, 600
Blue Voyage · 7, 63, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75,
 326, 327, 328, 329, 330, 402, 403, 404,
 405, 406, 407, 465, 466, 467, 468, 469,
 470, 472, 474, 475, 559
 "Bring! Bring!" · 246, 247, 249
Conversation · 7, 63, 410, 559
 "Field of Flowers" · 245
 "Gehenna" · 63, 64
Great Circle · 7, 288, 289, 292, 293, 294, 408,
 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416,
 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424,
 425, 426, 559, 600
King Coffin · 7, 190, 191, 192, 193, 194, 195,
 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 559
 "Round by Round" · 271
Senlin A Biography · 33, 40, 41
 "The Dark City" · 241
 "The Disciple" · 248
 "The Moment" · 242, 243, 244, 245, 559
The Jig of Forslin · 33, 37, 38, 41
The Last Visit · 234, 235
 "The Moment" · 242, 243, 244, 245, 559
The Pilgrimage of Festus · 33, 40
Time in the Rock · 75, 559
Ushant · 7, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 74, 111,
 145, 166, 254, 295, 441, 559, 562, 600
 ALAIN · 566, 570, 575, 582
 ALDER Erik · 376, 378, 561
 ALDINGTON Richard · 390, 563
 ALLEN Walter · 572, 581

ALPERSON Philip · 579
 AMADEI Filipo · 323
 ANDRIESSEN Louis · 518
 ARISTOTE · 114, 368, 507, 572, 577
 ARNHEIM Rudolph · 579
 ARONSON Alex · 566
 ARROU-VIGNOD Jean-Philippe · 170
 ARROYAS Frédérique · 113, 114, 115, 566
 ATKINSON Margaret I. · 570
 ATTRIDGE Derek · 471
 AUDEN Wystan H. · 338
 AUGUSTIN · 32, 512, 565, 581
 AUSTEN Jane · 376, 380, 382, 383, 384, 563
 AUSTER Paul · 345, 563

B

BABBITT Milton · 579
 BACH Johann Sebastian · 62, 71, 73, 88, 116, 133,
 136, 145, 183, 184, 185, 186, 198, 201, 202,
 242, 251, 265, 266, 282, 287, 288, 331, 332,
 333, 334, 336, 337, 347, 348, 349, 353, 354,
 355, 356, 360, 361, 362, 364, 366, 385, 389,
 410, 420, 444, 476, 477, 479, 480, 485, 521,
 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 568,
 578, 579, 583
 BACKÈS Jean-Louis · 566, 570
 BAKHTINE Mikhaïl · 269, 572, 577
 BALEN Noël · 115, 563
 BARANGER Colette · 561
 BARILIER Étienne · 337, 563
 BARRAS Vincent · 566
 BARRICELLI Jean-Pierre · 22, 566
 BARRY Barbara R. · 566, 577
 BARTHES Roland · 15, 31, 122, 156, 206, 209, 232,
 234, 235, 238, 321, 334, 566, 572, 574, 576
 BAUDSON Michel · 319, 566
 BEAGAN Glenda · 236, 563
 BEAUFILS Marcel · 566
 BÉCQUER Gustavo Adolfo · 410, 411, 563
 BENVENISTE Émile · 29, 304, 305, 573
 BERG Alban · 107, 125
 BERGER Karol · 566
 BERGSON Henri · 57, 58, 581
 BERNHART Walter · 567
 BERTHIER Philippe · 371, 400, 567
 BERTON Jean-Claude · 448, 577
 BIBER Heinrich Ignaz Franz · 463
 BIELAWSKI Ludwik · 579
 BIÉLY André · 391
 BIRTWISTLE Harrison · 239, 485, 486, 499, 500,
 518
 BITSCH Marcel · 577, 578
 BIZZI Giancarlo · 577
 BLANCHOT Maurice · 166, 573
 BOCCACCIO Giovanni · 226

- BOËCE · 46, 577
 BONNARD Pierre · 8, 337, 338, 339, 343, 521, 550, 560, 562
 BONNOT R. · 576
 BONONCINI Giovanni · 323
 BOOTH Wayne C. · 573
 BORGES Jorge L. · 227, 346, 563
 BOUCOURECHLIEV André · 577
 BOURGES Élémer · 392, 453, 563
 BOURNEUF Roland · 573
 BOYDEN David D. · 333, 577
 BRADBURY Malcolm · 50, 573
 BRAHAM John · 411
 BRAHMS Johannes · 88, 428, 479, 556
 BREMOND Claude · 573
 BRISSON Élisabeth · 577
 BRODHEAD Garry L. · 579
 BROOKS Peter · 65, 576
 BROPHY Brigid · 254, 276, 563
 BROWN Calvin S. · 31, 32, 283, 312, 335, 348, 361, 443, 567
 BROWN Peter · 147
 BROWNING Robert · 361
 BRUGIÈRE Bernard · 573
 BRUHN Siglind · 29, 567
 BRUNEL Pierre · 567
 BUCKNELL Brad · 567
 BULWER-LYTTON Edward · 376, 382, 384
 BURGER Marcel · 573
 BURGESS Anthony · 1, 7, 11, 12, 16, 17, 19, 21, 28, 40, 45, 46, 50, 51, 52, 54, 62, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 100, 102, 103, 105, 106, 109, 110, 115, 116, 117, 120, 128, 131, 132, 151, 152, 155, 159, 165, 171, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 223, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 234, 236, 237, 238, 239, 250, 253, 255, 257, 258, 260, 263, 264, 268, 269, 270, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 287, 288, 295, 297, 298, 299, 311, 312, 317, 319, 321, 322, 337, 367, 368, 369, 370, 371, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 384, 385, 387, 389, 391, 392, 393, 397, 406, 407, 411, 416, 427, 428, 429, 430, 431, 434, 436, 441, 442, 444, 445, 447, 449, 450, 451, 452, 453, 457, 458, 460, 462, 479, 480, 495, 504, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 518, 519, 521, 552, 554, 559, 561, 562, 600
1985 · 24, 94, 113, 218, 319, 560, 566, 567, 569, 573, 574, 575, 577, 581, 583
A Clockwork Orange · 28, 81, 93, 216, 368, 391, 428, 559, 560, 562
A Clockwork Orange A Play with Music · 368, 560
A Vision of Battlements · 7, 87, 88, 89, 108, 237, 238, 428, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 560
ABBA ABBA · 560
Any Old Iron · 7, 445, 446, 560
Beard's Roman Women · 84, 85, 86, 152, 153, 154, 155, 257
Byrne · 7, 42, 67, 81, 90, 103, 104, 105, 107, 157, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 296, 320, 454, 512, 560
Devil of a State · 7, 83, 85, 152, 218, 428, 429, 430, 559
Earthy Powers · 7, 96, 97, 98, 99, 100, 104, 224, 225, 226, 227, 391, 501, 502, 503, 560, 561
Honey for the Bears · 7, 86, 94, 216, 217, 256, 428, 430, 559
Little Wilson and Big God · 7, 81, 431, 457, 560, 561
M/F · 7, 100, 101, 103, 560
Man of Nazareth · 7, 218, 219, 221, 560
Mozart and the Wolf Gang · 7, 105, 106, 117, 560
Napoleon Symphony · 7, 45, 116, 117, 211, 250, 269, 276, 280, 295, 296, 298, 370, 371, 374, 392, 407, 411, 441, 513, 518, 554, 560, 600
Nothing Like the Sun · 7, 81, 212, 213, 255, 560
One Hand Clapping · 7, 211, 212, 219, 559
The Doctor is Sick · 7, 79, 80, 446, 559
The End of the World News · 7, 100, 212, 214, 215, 253, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 277, 278, 407, 441, 560, 600
The Eve of St Venus · 7, 369, 416, 559
The Kingdom of the Wicked · 7, 218, 221, 560
The Malayan Trilogy
Beds in the East · 7, 95, 96, 107, 108, 256, 263, 559
The Enemy in the Blanket · 7, 217, 260, 559
Time for a Tiger · 7, 80, 254, 256, 257, 259, 262, 559
The Pianoplayers · 7, 86, 100, 101, 102, 215, 321, 482, 501, 557, 560
The Right to an Answer · 7, 50, 51, 52, 53, 54, 559
The Wanting Seed · 7, 95, 428, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 443, 444, 559, 600
The Worm and the Ring · 7, 429, 446, 447, 451, 455, 458, 461, 519, 559
This Man and Music · 7, 12, 45, 77, 99, 283, 312, 322, 376, 380, 393, 397, 561
Time for a Tiger · 82, 254, 257, 258, 259, 260
Tremor of Intent · 7, 89, 90, 91, 192, 227, 228, 229, 445, 560, 562
You've Had Your Time · 79, 80, 92, 93, 155, 224, 226, 227, 429
 BURKE Edmund · 240, 384, 581
 BURKHOLDER Peter J. · 579
 BURMEISTER Joachim · 28, 577
 BUTLER Christopher · 567
 BUTOR Michel · 570, 573
 BUTSCHER Edward · 562
 BYRD William · 332
 BYRON Lord · 257, 283, 285, 291, 371, 411, 563
-
- C**
- CADILHAC Paul-Émile · 72, 117, 233, 238, 336, 563
 CALDERÓN Pedro de la Barca · 447, 478
 CANDÉ André (de) · 578, 582
 CARPENTIER Alejo · 390, 570
 CASATI Roberto · 578
 CATHER Willa · 48, 414, 563
 CÉLIS Raphaël · 567
 CHAPMAN Kenneth · 579
 CHASTELLUX Jean-François · 567
 CHATMAN Seymour · 576

CHATTELUN Maurice · 579
 CHAUCER Geoffrey · 226, 371, 574
 CHAZELLE Thierry · 570
 CHEVALLEY Abel · 576
 CHION Michel · 567
 CHOI-DIEL In-Ryeong · 34, 567
 CHOPIN Frédéric · 49, 101, 320, 323, 428, 479, 557, 563
 CHOPIN Kate · 49
 CHOSTAKOVITCH Dimitri · 430
 CHRISTIE Agatha · 49, 571
 CLARK Caryl · 111
 CLAUDEL Paul · 567
 CLAUDON Francis · 570
 CLINTON-BADDELEY Victor C. · 567
 CLUCK Nancy A. · 120, 121, 567
 COALE Samuel · 562
 CŒUROY André · 567
 COFFMAN Stanley K. · 70
 COHEN Jean · 573
 COHN Dorrit · 573
 COLERIDGE Samuel T. · 402, 563, 566
 COMPAGNON Antoine · 573
 COMPTE-SPONVILLE André · 13, 581
 CONRAD Aiken
 Changing Mind · 33, 40
 The Charnel Rose · 33, 34, 35, 37, 40, 41
 The House of Dust · 33, 38, 39, 193
 COOPER Martin · 567
 COSTE Claude · 566, 567
 COTRONEO Roberto · 320, 563
 CRUMEY Andrew · 118, 518, 563
 CUPERS Jean-Louis · 335, 567
 CZERNY Carl · 323

D

DÄLLENBACH Lucien · 573
 DALMONTE Rossana · 571
 DANHAUSER Adolphe · 124, 289, 578
 DANIELEWSKI Mark Z. · 119, 149, 563
 DANTE Alighieri · 167, 302, 391, 459, 563
 DAVID André · 85, 152, 325, 333, 521, 552, 564, 571, 574, 577, 580
 DE QUINCEY Thomas · 132, 190, 563
 DE VINCI Léonard · 31, 572
 DEBUSSY Claude · 86, 245, 435, 463
 DENIZEAU Gérard · 567
 DENNEY Reuel · 562
 DESSONS Gérard · 573
 DETHURENS Pascal · 567
 DETWEILER Alan · 571
 DICKENS Charles · 226, 324, 376, 381, 382, 384
 DONNE John · 154, 366
 DRILLON Jacques · 578
 DRYDEN John · 84, 154, 155, 328, 371, 564
 DUCHAMP Marcel · 159, 161, 162, 521, 551
 DUFFY Charles F. · 263, 562
 DUFRENNE Mikel · 581
 DUJARDIN Édouard · 462, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 564
 DUPRIEZ Bernard · 284, 289, 300, 582
 DUPRONT Alphonse · 147
 DUPUY Jean · 160
 DURAND Gilbert · 105, 107, 581

E

ECO Umberto · 113, 319, 320, 386, 573
 EDGEcombe Rodney S. · 46, 47, 571
 ELGAR Edward · 430
 ELIOT T.S. · 58, 69, 577
 EMERY Eric · 578
 EPSTEIN David · 580
 ERGAL Yves-Michel · 356, 564
 ERMARTH Elizabeth D. · 573
 ESCAL Françoise · 34, 35, 300, 567, 578
 ESCHER M.C. · 64, 145, 568
 EVANS Robert O. · 562

F

FAIVRE-DUPAIGRE Anne · 5, 568
 FAULKNER William · 337, 564
 FEDERMAN Raymond · 119, 277, 564
 FIELD John · 245, 428, 557, 567
 FINNEY Gretchen L. · 47, 568
 FISSETTE Jean · 571
 FLAUBERT Gustave · 99, 232
 FLEMING William · 568
 FLETCHER John G. · 361
 FLUDERNIK Monika · 137, 140, 141, 150, 562
 FOCILLON Henri · 568
 FONTANIER Pierre · 582
 FORSTER Edward M. · 56, 71, 301, 302, 561, 573
 FOWLER Alastair · 571
 FOWLES John · 337, 564
 FRANCÈS Robert · 122, 123, 124, 125, 580
 FRANCESE Joesph · 573
 FRANCK César · 262, 263
 FRASER Julius T. · 129, 176, 577, 579, 580, 581
 FREEDMAN William · 223
 FREUD Sigmund · 224, 225, 244, 245, 266, 404, 419, 470, 581
 FRYE Northrop · 568
 FUBINI Enrico · 578

G

GAGNEPAIN Bernard · 580
 GARLINGTON Aubrey S. · 571
 GASS William H. · 117, 252, 280, 478, 564, 573
 GAUTIER Théophile · 32, 564, 570
 GEDALGE André · 578
 GENETTE Gérard · 22, 26, 27, 112, 145, 289, 292, 293, 295, 306, 313, 314, 316, 347, 360, 364, 365, 369, 465, 568, 573, 574
 GERVAIS Bertrand · 321, 574
 GIDE André · 71, 72, 75, 564, 573
 GINESTE Marie-Dominique · 115, 581
 GODDEN Rumer · 276, 564
 GONORD Alban · 581
 GOODMAN Nelson · 50, 112, 568, 571
 GOSTUSKI Dragutin · 571
 GOUX Jean-Paul · 574
 GOYA Francisco · 176, 263, 330, 468
 GRABÓCZ Marta · 568
 GROSSIN William · 129, 581
 GROSSVOGEL David I. · 574
 GROUPE MU · 574

GUARDIA Jean · 576
 GUETTI James · 32, 232, 239, 568
 GUICHARD Léon · 568
 GUILLAUME Paul · 85, 476, 582

H

HADOW W.H. · 56, 568
 HAENDEL Georg F. · 323
 HAGENBUECHLE Helen · 562
 HAMON Philippe · 574
 HARDY Frank · 26, 27, 116, 564
 HARMAT Andrée-Marie · 568
 HASTY Christopher F. · 580
 HAWTHORNE Nathaniel · 89, 445, 564
 HAYDN Joseph · 28, 187, 188, 189, 201, 283, 372, 373, 412, 418, 445, 521, 539, 578, 583
 HEISE Ursula K. · 126, 574
 HEJMEJ Andrzej · 568
 HENRY Pierre · 323
 HERBERT George · 477, 564
 HERZ Henri · 323
 HIGDON David L. · 574
 HODEIR André · 578
 HOESTEREY Ingeborg · 568
 HOFFMAN Frederick J. · 576
 HOFSTADTER Douglas R. · 145, 150, 568
 HOGWOOD Christopher · 111
 HÖLDERLIN Friedrich · 335, 356, 411, 564
 HOLDHEIM Wolfgang W. · 574
 HOLLANDER John · 507, 571, 574
 HOOGSTRATEN Samuel (von) · 335
 HOPKINS Gerard M. · 298, 377, 569
 HORACE · 459, 564
 HUSSERL Edmund · 57, 406, 582
 HUSTON Nancy · 116, 336, 355, 365, 366, 564
 HUXLEY Aldous · 48, 49, 56, 71, 72, 73, 74, 75, 104, 115, 252, 256, 261, 267, 268, 269, 337, 384, 501, 564, 568

I

IMBERTY Michel · 420, 580
 INGARDEN Roman · 578
 ISER Wolfgang · 113, 574
 IVANOV Vjaceslav V. · 571

J

JAKOBSON Roman · 29, 30, 204, 302, 303, 304, 305, 306, 310, 574
 JAMES Henry · 380, 381, 383
 JAMES William · 57
 JANKÉLÉVITCH Vladimir · 44, 305, 306, 307, 312, 314, 578
 JAUSS Hans R. · 574
 JENNY Laurent · 346, 382, 576
 JENSEN Wilhelm · 244, 245, 568, 581
 JOSIPOVICI Gabriel · 1, 5, 8, 12, 17, 19, 31, 33, 40, 45, 46, 62, 82, 83, 87, 116, 120, 131, 132, 133, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 155, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 170, 171, 173, 203, 206, 208, 209, 229, 230, 231, 239, 241, 246, 250, 279,

280, 299, 307, 310, 314, 316, 317, 319, 322, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 343, 345, 346, 347, 350, 351, 354, 355, 358, 363, 364, 366, 385, 387, 389, 411, 427, 476, 477, 479, 480, 484, 485, 486, 488, 489, 490, 491, 492, 494, 495, 499, 500, 501, 503, 504, 510, 511, 512, 514, 515, 516, 518, 560, 561, 562, 600
Contre-Jour A Triptych After Pierre Bonnard · 8, 337, 345, 346, 560, 562
Conversations in Another Room · 241, 560, 561
Everything Passes · 8, 239, 490, 500, 503, 561, 600
Goldberg Variations · 116, 133, 136, 137, 145, 146, 148, 150, 203, 205, 209, 322, 330, 331, 347, 353, 358, 360, 362, 364, 365, 366, 367, 371, 378, 411, 476, 477, 478, 479, 518, 561, 562, 600
In the Fertile Land · 8, 46, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 147, 148, 149, 150, 151, 155, 157, 158, 159, 164, 206, 307, 308, 309, 310, 311, 315, 489, 560
 "Absence and Echo" · 46, 151, 155, 203, 209, 338
Distances · 8, 137, 147, 148, 150, 307, 310, 311, 314, 316, 317, 497, 501, 600
 "Fuga" · 138
 "Getting Better" · 141
 "Second Person Looking Out" · 148, 150, 488, 489
 "The Bird Cage" · 206
 "Volume IV, pp.167-9" · 164
 "Waiting" · 143
Migrations · 8, 142, 147, 148, 150, 486, 490, 494, 497, 498, 499, 500, 501, 560, 600
Moo Pak · 8, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 239, 301, 302, 485, 486, 487, 488, 561
Now · 79, 182, 222, 236, 240, 241, 325, 340, 341, 358, 359, 494, 561
Steps Selected Fiction and Drama · 8, 137, 145, 173, 560
 The Voices · 241, 581
The Air We Breathe · 173, 560, 561
The Big Glass · 8, 159, 161, 163, 166, 169, 206, 209, 229, 333, 339, 560
The Echo Chamber · 241, 560, 561
The Inventory · 8, 137, 140, 490, 492, 494, 497, 560
The Present · 8, 490, 494, 495, 497, 560
Touch · 148, 150, 166, 561
 JOST François · 239
 JOUVE Vincent · 574
 JOYCE James · 27, 49, 58, 60, 61, 66, 69, 72, 76, 77, 78, 98, 99, 103, 117, 167, 180, 213, 214, 223, 270, 281, 284, 384, 411, 430, 431, 457, 462, 466, 467, 469, 470, 471, 472, 474, 478, 518, 561, 564, 567, 570, 576
 JUVÉNAL · 402, 564

K

KAFKA Franz · 165, 564
 KANDINSKY Wassily · 61, 568
 KANT Emmanuel · 136, 582
 KEATS John · 328, 564

KIERKEGAARD Søren · 98, 405, 582
 KIPLING Rudyard · 84, 446
 KIRBY-SMITH Henry T. · 568
 KIVY Peter · 568
 KLEE Paul · 145, 335, 353, 356, 569
 KLEIN Robert · 571
 KLUGE Ian · 562
 KNAPP Bettina L. · 569
 KŒCHLIN Charles · 580
 KOHL Jerome · 580
 KONSTANTINOVIC Zoran · 569
 KRAMER Jonathan D. · 14, 124, 126, 128, 129,
 172, 481, 482, 483, 494, 571, 578, 580
 KRAMER Lawrence · 14, 124, 126, 128, 129, 172,
 481, 482, 483, 494, 571, 578, 580
 KRAVITT Edward F. · 571
 KREMER Joseph-François · 202, 578
 KUNDERA Milan · 574
 KUROSAWA Akira · 347

L

LA FONTAINE · 368, 370, 564
 LAMBLIN Bernard · 569
 LANGER Susanne K. · 569
 LANIER Sidney · 239, 569
 LECLAIR Thomas · 562
 LEECH Geoffrey N. · 574
 LEIBOWITZ René · 578
 LENHART Charmentz S. · 569
 LESSING Gotthold E. · 11, 61, 569
 LÉVINAS Emmanuel · 582
 LÉVI-STRAUSS Claude · 101, 367, 391, 569, 582
 LIGETI György · 483, 484, 521, 540, 583
 LIGHTWOOD James T. · 569
 LISZT Franz · 111, 323, 333
 LOCATELLI Aude · 48, 569, 571
 LOEHR J. · 576
 LONGRE Jean-Pierre · 569
 LOUVEL Liliane · 1, 5, 569
 LUCAS John · 571
 LUSSATO Bruno · 460, 461, 578
 LUSSON Pierre · 571
 LYOTARD Jean-François · 15, 582

M

MACHAUT Guillaume (de) · 85, 476
 MALLARMÉ Stéphane · 34, 576
 MANIATES Maria R. · 580
 MANSON Cynthia · 49, 564
 MARIN Thierry · 127, 359, 569, 571
 MARSTON John · 409, 565
 MARTEN Harry · 562
 MARTIN Jay · 84, 264, 455, 459, 460, 562, 567
 MARTINI Giovanni · 410
 MARX William · 571, 573
 MAUGHAM Somerset · 55, 565
 MAYOUX Jean-Jacques · 576
 MAYR Albert · 580
 McCOLLERS Carson · 48, 113
 McHALE Brian · 145
 MELNICK Daniel · 569, 571
 MENDELSSOHN Félix B. · 256, 434
 MENDLOW Adam A. · 574

MÉRIMÉE Prosper · 369
 MERLEAU-PONTY Maurice · 13, 582
 MESCHONNIC Henri · 573, 574
 MEYER Michael · 569, 570, 572, 577
 MEYERHOFF Hans · 574
 MILTON John · 226, 391, 579
 MOLINIÉ Georges · 380, 574, 582
 MOLINO Jean · 571
 MORGAN Robert P. · 580
 MORIER Henri · 28, 290, 292, 294, 582
 MORLEY Thomas · 332, 333, 334, 578
 MOZART Wolfgang A. · 7, 105, 106, 111, 117, 225,
 249, 323, 373, 408, 422, 423, 424, 425, 445,
 485, 521, 541, 542, 560, 578, 583
 MUNRO Thomas · 569

N

NATHAN Isaac · 411, 567
 NATTIEZ Jean-Jacques · 420, 571, 572, 578, 580
 NAYLOR Edward W. · 569
 NEUBAUER John · 569
 NEWELL Robert · 580
 NIETZSCHE Friedrich · 143, 190, 192, 198, 201,
 582

O

OBRECHT · 323
 ONIMUS Jean · 576
 ORWELL George · 94, 436, 565
 OSBORNE George A. · 572
 OULIPO · 278, 500, 565
 OVIDE · 244, 565

P

PALESTRINA Giovanni Pierluigi (da) · 323
 PARKES Malcolm B. · 208, 574
 PARRET Herman · 572
 PATER Walter · 11, 384, 567, 569
 PAZDRO Michel · 463, 578
 PEACHAM H. · 575
 PENDERECKI Krzysztof · 434
 PEREC Georges · 565
 PERNOT Dominique · 562
 PÉTRARQUE · 409
 PIAGET Jean · 470
 PICARD Michel · 102, 103, 575
 PIETTE Isabelle · 24, 569
 PIS Pierre-Antoine-Augustin (de) · 32, 565
 PIRANDELLO Luigi · 358, 370
 PIXIS Johann P. · 323
 POE Edgar Allan · 28, 48, 49, 468, 565
 POIDEVIN Robin · 577
 POUILLON Jean · 575
 POUND Ezra · 58, 69, 70, 71, 74, 236, 567, 575,
 577
 POWELL Anthony · 225, 391, 565
 POWERS Richard · 98, 116, 226, 363, 518, 565
 PRIETO Eric · 569
 PROKOFIEV Sergueï · 408
 PROPP Vladimir · 367, 575
 PROUST Marcel · 49, 165, 167, 273, 301, 565, 570

PROUT Ebenezer · 287
 PURCELL Henry · 434

Q

QUENEAU Raymond · 146, 350, 360, 365, 384, 565
 QUEVAL Jean · 278
 QUIGNARD Pascal · 113, 565, 582
 QUINONES Ricardo J. · 577

R

RABAU Sophie · 575
 RABELAIS François · 92, 104
 RABINOVITZ Rubin · 562
 RACHMANINOV Sergueï · 285, 521, 543, 583
 RADCLIFFE Ann · 48, 240, 241, 368, 565
 RAIMOND Michel · 575
 RALEIGH John H. · 575
 REAVER Russell J. · 572
 REBOUL Olivier · 575
 RÉE Jonathan · 582
 REINBERG Alan · 582
 REINER Thomas · 578
 REUTER Yves · 575
 RICARDOU Jean · 575
 RICŒUR Paul · 575
 RIFFATERRE Michael · 575, 577
 RIGONI Michel · 578
 RILKE Rainer Maria · 225, 459
 RIMMON-KENAN Shlomith · 122, 575, 577
 ROBBE-GRILLET Alain · 574, 575
 ROBINSON David · 152, 225, 226, 521, 552
 ROCHBERG George · 580
 ROLAND-MANUEL Alexis · 578
 ROSEN Charles · 283, 373, 578
 ROSSET Clément · 575
 ROUSSEAU Jean-Jacques · 3
 ROUSSET Jean · 575
 ROWELL Lewis · 581
 ROWEN Ruth H. · 581
 ROY Claude · 12
 RUSHDIE Salman · 518, 565
 RUSKIN John · 377, 381, 383, 384
 RUWET Nicolas · 570
 RYŌKAN · 310
 RYŪNOSUKE Akutagawa · 347

S

SABATIER François · 570
 SALZMAN Eric · 578
 SARRAUTE Nathalie · 575
 SCHAFFER Murray R. · 578
 SCHAPIRO Meyer · 570
 SCHER Steven P. · 22, 24, 25, 47, 567, 570, 572
 SCHÖNBERG Arnold · 125, 482, 500, 503, 518
 SCHUBERT Franz · 256, 519
 SCHULDT Agnès C. · 581
 SCHUMANN Robert · 88, 327, 556
 SCOTT Walter (sir) · 376, 380, 381, 384
 SECRETAN Philibert · 114, 582
 SÈVE Bernard · 579

SHAKESPEARE William · 180, 213, 224, 226, 255, 258, 300, 303, 329, 560, 565
 SIBELIUS Jean · 430
 SIENKIEWICZ Henryk · 48, 565
 SINATRA Frank · 84
 SITWELL Sacheverell · 333, 338, 565
 SLONIMSKY Nicolas · 346
 SMETHURST Paul · 575
 SOULSBY Marlene P. · 577
 SOURIAU Étienne · 121, 163, 165, 570, 572
 SOUTHGATE Thomas L. · 572
 SOUVTCHINSKY Pierre · 12, 581
 STEDMAN Preston · 579
 STEIN Gertrude · 565, 567
 STEINER Wendy · 570
 STERNBERG Meir · 575
 STERNE Laurence · 165, 210, 211, 213, 222, 223, 227, 254, 276, 565, 568
 STINSON John J. · 562
 STOCKHAUSEN Karlheinz · 70, 124, 125, 239, 290, 340, 389, 479, 481, 482, 483, 486, 487, 488, 489, 494, 497, 500, 503, 518, 521, 544, 557, 578, 580, 583
 STOĀANOVA Ivanka · 579
 STRAUSS Richard · 225, 327, 391, 408
 STRAVINSKI Igor · 88, 123, 463, 482, 483, 486, 490, 491, 500, 503, 518, 579, 581
 SWIFT Graham · 337
 SWIFT Jonathan · 167, 337, 367, 565
 SZENDY Peter · 579

T

TARASTI Eero · 579, 581
 TENNYSON Alfred · 371, 377
 THALBERG Sigismund · 323
 TITUS-CARMEL Joan · 310, 565
 TODOROV Tzvetan · 313, 575
 TOFT Robert · 572
 TREMAIN Rose · 112, 565
 TURINA Joaquín · 411
 TYKWER Tom · 337

U

UHLIG Claus · 577

V

VALÉRY Paul · 439, 565
 VARGA Áron K. · 22, 572
 VELCIC-CANIVEZ Mirna · 577
 VERMEER Johannes · 155, 156, 338, 521, 553
 VILLON François · 185
 VIRGILE · 434
 VUILLAUME Marcel · 576
 VUILLERMOZ Émile · 579
 VUONG Hoa Hoï · 570
 VYGOTSKI Lev · 470

W

- WAGNER Richard · 22, 83, 327, 389, 421, 428,
429, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 453,
455, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 472,
473, 474, 479, 521, 545, 548, 549, 556, 577,
578, 579, 583
- WATERMAN Arthur · 562
- WATT Ian · 576
- WAUGH Patricia · 576
- WEBERN Anton · 125, 481, 500
- WEINHEBER Josef · 335, 411
- WEINRICH Harald · 576
- WELLEK René · 576
- WHITE Patrick · 50, 153, 562, 566
- WILDE Oscar · 49, 224, 566
- WILLIAMS Carlos Williams · 117, 566, 579
- WILLIAMS Peter · 333, 362, 364
- WIMSATT William K. · 32, 576
- WINN James A. · 55, 570
- WOLF Werner · 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 32,
45, 47, 51, 132, 331, 347, 503, 562, 567, 570
- WOLFE Thomas · 173
- WOOLF Virginia · 58, 59, 60, 61, 66, 231, 299, 300,
302, 303, 305, 405, 565, 573, 576, 577
- WORDSWORTH William · 210, 306, 371, 376, 380,
383, 565, 566
- WRIGHT Roberts W. · 56, 572
- WYKA Kazimierz · 577
- WYSS André · 570

X

- XENAKIS Iannis · 581

Z

- ZINK Michel · 576
- ZOLA Émile · 336, 566
- ZUMTHOR Paul · 572

INDEX RERUM

A

Agonistique · 12, 15, 19, 31, 32, 55, 63, 77, 83, 89, 108, 109, 119, 120, 121, 126, 129, 130, 135, 138, 139, 149, 156, 157, 159, 161, 174, 201, 212, 220, 225, 227, 229, 240, 243, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 282, 317, 384, 398, 403, 410, 417, 419, 424, 427, 429, 434, 452, 453, 454, 455, 457, 477, 489, 500, 502, 504, 506, 509, 512
 Anti-écho · 178, 338
 Architecture · 16, 120, 129, 148, 228, 483, 484, 499, 504, 512
 Articulations · 245, 246, 247, 456, 508
 Liaisons · 263, 264, 265, 283, 394, 396, 403, 468, 469, 470
 Raccord · 219, 244, 247, 262, 263, 264, 265, 266, 271, 272, 273, 341
 Arts du temps vs. arts de l'espace · 11, 16, 61, 120
 Arts présentatifs vs. arts représentatifs · 23, 120, 485
 Autoréflexivité · 75, 79, 148, 159, 163, 190, 191, 213, 340, 341, 342, 352, 357, 407, 488, 506
 littéralisation de la fiction · 49
 Métatextualité · 27, 65, 95, 102, 148, 208, 224, 227, 280, 327, 355, 367, 471, 506, 551
 métathéâtralité · 367

C

Cadences · 28, 122, 247, 352, 470, 549, 550
 Canon · 27, 133, 197, 253, 260, 261, 268, 361, 371, 385, 395, 439, 440, 472, 473, 475, 549
 canon à l'écrevisse · 472, 549
 canon perpétuel · 50, 59, 66, 67, 73, 107, 136, 137, 139, 146, 147, 148, 163, 191, 225, 240, 244, 250, 251, 269, 379, 392, 411, 461, 472, 473, 475, 484, 487, 488
 Cantus firmus · 82, 321
 Chanson-motet · 82
 Cinéma · 29, 59, 77, 271, 334, 342, 366, 504, 560, 562
 Contrepoint · 33, 36, 39, 42, 44, 45, 55, 68, 73, 75, 117, 118, 121, 126, 146, 173, 181, 185, 197, 200, 219, 221, 226, 227, 229, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 274, 277, 278, 280, 286, 291, 292, 317, 324, 330, 335, 370, 371, 372, 394, 398, 400, 403, 409, 412, 417, 420, 421, 422, 437, 438, 439, 440, 462, 472, 475, 499, 505, 508, 510, 549, 550, 551, 590
 Corrélat objectif (Objective Correlative) · 327

D

Dance
 allemande · 321
 courante · 61, 369, 468

Gavotte · 359, 406, 415, 550
 Gigue · 359, 361, 550
 Menuet · 290, 293, 294, 321, 359, 387, 392, 437, 439, 551
 Passe-pied · 359, 361
 Polonaise · 359, 361, 550
 Valse · 293, 294, 358, 359, 392, 437
 Description · 29, 31, 50, 55, 60, 62, 70, 84, 91, 136, 154, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 239, 257, 270, 291, 311, 332, 341, 362, 384, 417, 418, 419, 422, 469, 484, 485, 550, 551
 ekphrasis · 25, 32, 47, 50, 84, 99, 154, 231, 270, 332, 362, 481
 hypotypose · 32, 246, 550
 picturalisation de la musique · 50, 51, 52, 231
 Détournement · 31, 32, 33, 36, 44, 45, 114, 126, 138, 192, 207, 248, 267, 268, 277, 316, 377, 499, 502, 503, 509
 détour · 35, 44, 90, 92, 93, 94, 109, 168, 207, 336, 506

E

Écoute · 11, 47, 48, 49, 110, 111, 112, 115, 118, 153, 155, 172, 182, 196, 202, 237, 239, 240, 241, 254, 258, 268, 273, 286, 315, 319, 401, 406, 415, 418, 419, 421, 423, 482, 489, 496, 561, 568, 573
 Effet de réel · 230, 232, 234, 235, 237, 510, 590
 Érotique · 77, 79, 85, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 106, 275, 447, 448, 453, 454, 509, 589
 Expressivité · 34, 44, 77, 88

F

Fantaisie · 58, 242, 330, 331
 Formes intertextuelles
 pot-pourri · 321, 324
 quodlibet · 332
 Freudisme · 63, 188, 195, 196, 243, 324, 400, 406, 415, 416, 417, 463
 évolution de la conscience · 41, 65
 Fugue · 26, 27, 30, 45, 53, 65, 71, 72, 73, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 143, 144, 197, 248, 249, 250, 263, 264, 269, 273, 279, 285, 286, 310, 321, 329, 356, 357, 364, 369, 372, 374, 420, 422, 439, 471, 472, 473, 498, 549, 550, 551, 572, 590
 fugato · 248, 249, 254, 420, 421, 422, 590
 stretto · 53, 137, 250

H

Harmonie des sphères · 46, 47, 55, 107, 108, 240, 400, 401
 Harmonisme · 32
 Hoquet (hoquetus) · 85

I

Illusion de l'intention (Intentional Fallacy) · 33
 Illusion référentielle · 230, 231, 234, 235, 236, 237

- Imprégnance · 56, 58, 59, 60, 130, 183, 231, 237, 238, 506
 Informatisation de la phrase · 379, 380, 458, 466
 Intermédialité · 9, 16, 21, 22, 23, 25, 31, 33, 50, 60, 61, 68, 87, 88, 101, 109, 111, 112, 113, 118, 119, 121, 126, 127, 129, 150, 157, 161, 169, 207, 213, 215, 218, 221, 227, 228, 251, 317, 365, 366, 367, 499, 500, 503, 504, 505, 512, 589, 590
 allomédialité · 22
 automédialité · 22
 intermédialité directe (overt intermediality) vs. intermédialité indirecte (covert intermediality) · 22, 23, 25
 intermédialité primaire vs. intermédialité secondaire · 23
 intermédialité totale vs. intermédialité partielle · 23
 Intermezzo · 423, 475
 Intertextualité
 centon · 320, 321, 322, 323, 324, 328, 330, 332, 334, 363, 383, 457, 458, 508, 590
 feuilleté du discours · 332
 palimpseste · 67, 157, 160, 167, 204, 206, 207, 331, 364
 pasticcio · 321
 pratiques hyperartistiques · 332, 333
-
- L**
 Lecture
 ancrage intertextuel temporel · 319, 323
 lecture musico-littéraire · 87, 112, 113, 115, 116, 228
 lecture-en-compréhension · 319
 lecture-en-progression · 319
 parabase · 211, 216, 217, 590
 phatique · 209, 210, 214, 216, 217, 225, 227
 réception comparée · 110, 111, 112
 texte-lecture · 204, 319
 Lecture musico-littéraire
 analogie · 9, 16, 36, 43, 44, 58, 63, 83, 102, 109, 113, 114, 121, 122, 181, 203, 235, 248, 286, 287, 288, 290, 299, 301, 312, 385, 386, 387, 391, 392, 394, 403, 408, 414, 447, 456, 461, 468, 475, 499, 589
 Ludique · 9, 19, 27, 31, 68, 79, 80, 81, 82, 85, 100, 101, 102, 109, 111, 114, 119, 122, 147, 148, 149, 157, 182, 185, 201, 208, 209, 210, 211, 212, 218, 219, 220, 221, 222, 225, 227, 230, 233, 248, 264, 265, 280, 285, 288, 290, 298, 304, 305, 331, 332, 341, 343, 351, 356, 382, 388, 392, 394, 398, 403, 405, 408, 432, 438, 439, 441, 448, 452, 460, 484, 496, 499, 509, 549, 551, 569, 575, 589
-
- M**
 Métalepse · 143, 147, 148, 226, 227, 239, 343, 344, 352, 384, 473, 474, 491, 506, 510, 551
 Métaphore · 9, 16, 30, 43, 46, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 63, 65, 67, 83, 92, 96, 97, 98, 100, 105, 113, 121, 126, 132, 144, 165, 173, 174, 188, 198, 235, 236, 259, 268, 293, 298, 329, 337, 375, 400, 401, 402, 403, 407, 472, 493, 494, 505, 589
 analogie · 9, 16, 36, 43, 44, 58, 63, 83, 102, 109, 113, 114, 121, 122, 181, 203, 235, 248, 286, 287, 288, 290, 299, 301, 312, 385, 386, 387, 391, 392, 394, 403, 408, 414, 447, 456, 461, 468, 475, 499, 589
 métaphoricité · 30, 34, 43, 47, 55, 96, 97, 228, 234, 235, 407
 schème · 55, 56, 58, 60, 62, 67, 82, 114, 194, 197, 256, 260, 422, 428
 Métatextualité · 31, 51, 63, 68, 69, 72, 75, 77, 133, 148, 210, 251, 376, 412, 471, 506, 589
 Monologue intérieur · 65, 69, 72, 245, 271, 272, 273, 394, 398, 409, 412, 413, 415, 419, 457, 458, 461, 462, 463, 464, 465, 467, 468, 469, 470, 471, 505, 508, 590
 Motet · 330, 549
 Musak · 482
 Musique à programme · 34, 35
 Musique atonale · 14, 122, 123, 476
 Musique de chambre · 110
 Musique de table · 112
 Musique et littérature
 Fonctions · 18, 19, 25, 29, 39, 49, 50, 51, 62, 68, 81, 89, 93, 100, 127, 133, 138, 139, 158, 159, 181, 190, 202, 214, 225, 230, 231, 236, 242, 245, 269, 272, 273, 284, 287, 300, 301, 302, 316, 318, 322, 329, 345, 348, 349, 361, 365, 375, 385, 397, 402, 403, 406, 407, 408, 412, 414, 432, 451, 455, 460, 476, 483, 485, 495, 496, 499, 551, 552
 melophrasis · 9, 46, 47, 417, 422, 589
 musicalisation · 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 42, 44, 46, 51, 54, 56, 71, 109, 113, 114, 119, 126, 227, 231, 237, 248, 249, 268, 274, 278, 286, 292, 299, 304, 315, 362, 371, 377, 383, 386, 388, 407, 441, 458, 476, 499, 502, 507, 510, 551
 musicalité · 24, 25, 32, 52, 56, 76, 80, 81, 82, 83, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 118, 126, 172, 215, 220, 221, 227, 231, 239, 277, 278, 280, 281, 282, 284, 286, 297, 298, 299, 303, 304, 305, 309, 311, 312, 314, 315, 406, 407, 423, 465, 490, 499, 508, 509, 551, 590
 musication · 282, 298, 300, 304
 musique du verbe (word music) · 24, 118, 278, 560
 musique verbale (verbal music) · 24, 118
 Régimes citationnels · 83, 84
 Régimes de l'image musicale · 21, 45, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 62, 85, 127, 132, 137, 185, 220, 385, 402, 422, 423, 480, 589
-
- N**
 Neumes · 111
 Nocturne · 238, 243, 310
-
- O**
 Objet sonore · 231, 232, 233, 234, 237, 510
 Onomatopée · 93, 94, 245, 462

Opéra · 22, 48, 68, 77, 104, 110, 112, 367, 404, 418, 420, 443, 468, 504, 551

P

Peinture · 16, 25, 29, 31, 61, 98, 99, 111, 129, 142, 153, 154, 159, 201, 228, 243, 328, 335, 336, 337, 341, 343, 504, 506, 562, 566
 Personnage musical · 356
 Photographie · 150, 151, 152, 189, 270, 410, 506, 512, 515, 546, 560
 Picturalisation de la musique · 50, 231, 236
 Point de vue
 Auricularisation · 176, 231, 232, 234, 237, 239, 240, 243, 244, 247, 271, 273, 325, 418, 461
 Focalisation · 231, 234, 237, 289, 341, 403, 410, 418, 421

R

Réalisme · 31, 92, 218, 230, 232, 452, 510
 Récit
 Forme et récit · 42, 385, 386, 387, 388, 393
 Fréquence du récit
 itératif · 311, 312, 340, 351, 366, 423, 480, 491
 répétitif · 51, 52, 98, 245, 296, 310, 311, 312, 313, 315, 344, 351, 384, 423, 480, 487, 489, 492, 493, 495, 590
 singulatif · 311, 312, 313, 314, 315, 480, 487, 489, 492, 493, 495, 590
 Ordre du récit
 anachronies · 148, 223, 329, 350, 353, 354, 460, 508
 hystérologie · 178, 227, 338, 510
 Remotivation étymologique · 143, 236, 472, 474
 Rhapsodie · 45, 138, 269, 277
 Rythme · 11, 24, 38, 47, 61, 64, 70, 92, 97, 104, 105, 121, 142, 144, 169, 172, 174, 176, 177, 180, 190, 193, 214, 232, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 250, 263, 277, 279, 281, 282, 284, 286, 287, 288, 289, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 302, 305, 306, 307, 310, 358, 359, 367, 369, 372, 389, 390, 391, 392, 399, 406, 408, 409, 412, 420, 425, 435, 436, 445, 459, 462, 501, 508, 551, 552, 567, 569, 586
 Sprung rhythm · 295
 Tempo · 122, 198, 250, 277, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 297, 358, 393, 423, 590
 Thème-rythme · 307

S

Showing vs. telling · 23, 107, 132, 209, 211, 218, 224, 310, 352, 466, 486
 Signification
 code · 27, 28, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 92, 95, 100, 109, 116, 155, 184, 285, 301, 303, 446, 472, 503, 589
 convertibilité intersémiotique · 28, 29, 30, 109, 302
 Nadsat vs. Newspeak · 93, 94, 214, 556
 non-redondance (principe de) · 29, 302

sous-signification · 28
 surdétermination · 26, 27, 28, 126, 377
 Sonate · 36, 105, 106, 123, 178, 200, 247, 260, 261, 269, 273, 303, 309, 386, 393, 398, 421, 468, 498, 549, 550, 551
 Style
 parodie · 111, 320, 326, 334, 358, 361, 363, 382, 442
 pastiche · 320, 322, 334, 358, 361, 362, 363, 377, 378, 379, 380, 381, 382
 transgénéricité · 9, 38, 364, 365, 366, 367, 368, 382, 383, 508, 513, 590
 Transtylisation · 9, 38, 358, 361, 362, 364, 365, 368, 369, 377, 378, 382, 383, 508, 590
 Symbolisme · 56, 69, 79, 104, 171, 182, 234, 421, 422, 471, 474
 Symphonie · 9, 32, 36, 68, 72, 105, 185, 186, 231, 290, 293, 294, 316, 321, 358, 375, 383, 385, 387, 389, 391, 392, 393, 398, 400, 403, 408, 423, 438, 439, 468, 499, 508, 590
 division · 42, 385, 386, 387, 388, 393
 Synesthésie · 28, 61, 126, 246, 276, 301, 360, 362, 363, 374, 447, 451, 564, 586

T

Temps · 5, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 33, 36, 37, 38, 40, 42, 43, 45, 49, 50, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 66, 68, 70, 71, 73, 74, 75, 90, 98, 104, 109, 111, 115, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 187, 192, 193, 194, 196, 198, 200, 204, 207, 208, 212, 216, 219, 220, 221, 228, 229, 232, 234, 240, 241, 242, 246, 250, 255, 259, 260, 261, 267, 268, 269, 271, 286, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 301, 306, 311, 313, 315, 317, 318, 324, 325, 326, 332, 335, 336, 337, 338, 342, 344, 345, 348, 349, 350, 351, 353, 356, 357, 362, 366, 379, 383, 385, 390, 392, 393, 399, 401, 402, 403, 406, 408, 409, 410, 411, 414, 417, 423, 424, 425, 426, 430, 431, 432, 433, 436, 437, 438, 441, 444, 457, 462, 465, 467, 468, 469, 470, 472, 474, 476, 477, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 498, 500, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 549, 551, 560, 562, 563, 566, 569, 570, 571, 574, 575, 576, 589, 590
 forme-temps · 120, 125, 127, 248, 398, 503, 511
 Histoire (historiographie) · 14, 19, 60, 81, 82, 129, 131, 165, 174, 210, 213, 218, 219, 228, 255, 256, 257, 258, 260, 384, 398, 403, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 441, 442, 455, 456, 457, 505, 563, 573, 590
 insertion temporelle de l'œuvre d'art · 161, 162, 163, 164, 169, 203, 207, 589
 l'être-temps · 13, 575

- mythe · 14, 19, 129, 153, 179, 180, 181, 212, 213, 218, 242, 243, 258, 375, 387, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 441, 442, 452, 453, 455, 456, 457, 500, 505, 512, 590
- rétention vs. protention · 57, 121, 123, 132, 402
- specious present · 57
- Temporalités
- continuité vs. discontinuité · 19, 36, 40, 57, 85, 124, 125, 162, 172, 176, 259, 260, 262, 263, 265, 266, 284, 297, 306, 317, 350, 365, 387, 413, 414, 439, 466, 470, 478, 479, 480, 486, 492, 493, 496, 507, 511, 552
- causalité vs. acausalité · 125, 126, 128, 305, 308, 351, 413, 481, 486, 490, 492
- délinéarisation · 248, 252, 268, 276, 475, 499, 507
- durée · 13, 15, 57, 130, 283, 286, 287, 288, 290, 291, 345, 347, 390, 476, 477, 504
- fragmentation · 15, 41, 65, 69, 239, 243, 270, 271, 279, 290, 305, 347, 349, 350, 351, 361, 402, 403, 413, 414, 463, 464, 466, 467, 471, 477, 479, 480, 481, 485, 486, 487, 488, 489, 492, 493, 495, 496, 498, 500, 508, 510, 511
- linéarité vs. non-linéarité · 14, 19, 35, 36, 40, 45, 60, 65, 92, 117, 118, 123, 125, 126, 128, 132, 143, 146, 148, 170, 173, 174, 185, 195, 201, 208, 220, 227, 228, 229, 238, 248, 249, 253, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 265, 267, 268, 271, 272, 273, 276, 277, 279, 293, 300, 304, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 317, 319, 324, 328, 333, 344, 350, 356, 357, 384, 385, 388, 397, 398, 400, 401, 412, 413, 414, 417, 420, 425, 426, 438, 439, 463, 467, 469, 470, 472, 475, 476, 481, 485, 486, 489, 490, 492, 494, 499, 500, 508, 511, 549, 568
- téléologie vs. atéléologie · 14, 19, 36, 40, 60, 65, 123, 126, 128, 130, 132, 146, 166, 167, 170, 174, 187, 192, 220, 227, 228, 256, 260, 305, 311, 312, 313, 317, 324, 328, 334, 351, 357, 361, 384, 385, 405, 409, 412, 414, 420, 425, 431, 438, 463, 467, 469, 475, 476, 481, 486, 489, 490, 492, 494, 495, 499, 507, 511
- temporalité à parcours multiples · 124, 128, 170, 220, 228, 317, 337, 403, 475, 484, 495, 500, 508
- temps vertical · 124, 128, 479, 480
- temps-moment · 124, 128, 337, 476, 480, 484, 500, 508, 511, 551
- temps cyclique · 9, 13, 45, 68, 132, 134, 144, 146, 169, 174, 177, 186, 192, 211, 216, 260, 261, 270, 293, 305, 312, 315, 345, 351, 357, 361, 385, 398, 405, 407, 409, 417, 423, 424, 425, 427, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 440, 441, 451, 456, 457, 458, 463, 464, 469, 471, 474, 475, 477, 489, 498, 499, 501, 508, 513, 550, 590, 591
- temps d'exécution · 317
- temps de consommation · 317
- temps de l'énoncé · 317
- temps de l'énonciation · 317
- temps de l'expression · 317
- temps de l'intertexte · 9, 317, 318, 383, 590
- temps de la série · 318
- temps de lecture · 317
- temps du contenu · 317
- Théâtralité · 68, 85, 253, 275, 366, 367, 405, 406, 408, 412
- Thème · 28, 34, 35, 36, 38, 39, 43, 86, 93, 104, 105, 106, 131, 134, 135, 137, 140, 141, 143, 144, 148, 160, 167, 175, 183, 185, 200, 202, 243, 247, 306, 307, 317, 321, 324, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 344, 345, 346, 347, 348, 358, 361, 363, 364, 367, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 377, 382, 383, 389, 395, 397, 398, 406, 407, 418, 429, 450, 452, 458, 459, 468, 481, 495, 498, 502, 550, 551, 552, 559, 571, 585
- idée fixe · 36
- leitmotiv · 175, 407, 444, 449, 450, 454, 455, 457, 458, 459, 460, 468, 469, 470, 475, 502, 550, 590
- motif · 19, 33, 36, 51, 107, 126, 139, 175, 176, 177, 178, 183, 188, 199, 200, 231, 233, 244, 245, 281, 306, 307, 326, 337, 340, 356, 406, 444, 445, 449, 450, 458, 459, 460, 462, 464, 465, 467, 468, 469, 488, 493, 494, 495, 496, 498, 508, 510, 552, 586
- Thérapie par l'espace · 145
- Tonalité · 43, 85, 106, 121, 122, 123, 124, 128, 186, 280, 351, 358, 393, 422, 468, 476, 552
- Trace · 14, 59, 60, 108, 120, 155, 158, 174, 179, 181, 183, 232, 237, 305, 308, 348, 352, 457, 464, 475, 571
- Transtemporalité · 119, 120, 125, 127, 129, 130, 131, 134, 135, 138, 144, 146, 148, 149, 157, 160, 167, 169, 171, 194, 200, 207, 228, 229, 248, 249, 255, 256, 267, 277, 278, 286, 315, 316, 317, 343, 345, 351, 357, 364, 384, 393, 398, 403, 417, 423, 424, 438, 441, 452, 457, 475, 484, 499, 500, 503

V

- Variation · 14, 19, 27, 36, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 116, 126, 131, 132, 133, 134, 202, 281, 287, 292, 295, 303, 304, 315, 317, 320, 321, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 343, 344, 346, 347, 352, 353, 354, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 367, 369, 371, 372, 374, 375, 377, 378, 382, 383, 385, 393, 417, 463, 495, 500, 508, 552, 590
- Thème et variations · 317, 344, 345, 358, 361, 367, 369, 371, 375
- variation de caractère · 359, 552
- variation et alternative · 251, 252, 317, 334, 335, 336, 343, 344, 384, 508, 510, 564, 590
- variation et perspectivisme · 334, 338, 343
- Voix · 50, 73, 85, 93, 94, 102, 104, 110, 111, 136, 137, 147, 151, 152, 163, 184, 185, 195, 197, 200, 214, 215, 216, 217, 221, 239, 248, 249, 263, 264, 265, 267, 271, 272, 274, 292, 321, 324, 335, 344, 354, 357, 362, 366, 371, 372, 377, 380, 402, 409, 411, 420, 421, 422, 438, 439, 440, 471, 472, 473, 479, 485, 487, 505, 549, 550, 551, 585

W

Wagnérisme · 19, 22, 83, 316, 325, 385, 416,
423, 424, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447,
448, 449, 450, 451, 454, 455, 456, 457, 458,
459, 460, 468, 470, 474, 475, 515, 539, 542,
543, 551, 562, 572, 574, 577, 585, 590

Z

Zone
polarité sonore · 278, 279, 280, 392, 508
zone contrapuntique · 67, 91, 152, 171, 248,
267, 277, 278, 388, 396, 507, 508

TABLE DES ILLUSTRATIONS

EXEMPLES MUSICAUX

Exemple 1 – Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Symphonie n°40 en sol mineur</i> , K. 550, mes.1-5 (violons).....	105
Exemple 2 – Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Symphonie n°40 en sol mineur</i> , K. 550, mes.44-51, (violons).....	106
Exemple 3 – Joseph Haydn, <i>Symphonie n°45 en fa dièse mineur</i> , Hob.I : 45, mes.28-33.	188
Exemple 4 – Johann Sebastian BACH, <i>Variations Goldberg</i> , BWV 988, Variation 25, mes.1-3.	201
Exemple 5 – Johann Sebastian Bach, Canon à 2 voix (<i>super thema regium</i>), <i>L'Offrande musicale</i> , BWV 1079, mes.1-7.	202
Exemple 6 – Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Sonate pour piano n°5 en sol majeur</i> , K.283, 1 ^{er} mouvement, <i>allegro</i> , mes.16-22.....	249
Exemple 7 – Johann Sebastian Bach, <i>Fugue en do majeur</i> , BWV 846, <i>Clavier bien tempéré</i> , mes.14-17.	251
Exemple 8 – Johann Sebastian BACH, <i>Fugue en ré majeur</i> , BWV 850, <i>Clavier bien tempéré</i> , mes. 17-18.	265
Exemple 9 – Johann Sebastian BACH, <i>Fugue en sol mineur</i> , BWV 861, <i>Clavier bien tempéré I</i> , mes.1-3.	266
Exemple 10 – Sergiei RACHMANINOV, <i>Étude-tableau n°1</i> , op.33, mes.1-3.	285
Exemple 11 – Johann Sebastian BACH, <i>Fugue en do mineur</i> , BWV 847, <i>Clavier bien tempéré I</i> , mes.1-2.	287
Exemple 12 – Ludwig van BEETHOVEN, <i>Symphonie n°3 en mi bémol majeur</i> , op.55, « Eroica », 1 ^{er} mouvement, <i>allegro con brio</i> , mes. 7-9 (violons).....	297
Exemple 13 – Ludwig van BEETHOVEN, <i>Symphonie n°3 en mi bémol majeur</i> , op.55, « Eroica », 1 ^{er} mouvement, <i>allegro con brio</i> , mes.23-35 (vents, puis <i>tutti</i>).	297
Exemple 14 – Ludwig van BEETHOVEN, <i>Symphonie n°3 en mi bémol majeur</i> , op.55, « Eroica », 2 ^e mouvement, <i>Marcia funebre : adagio assai</i> , mes.8-9 (cordes).	298
Exemple 15 – Intertextes dans le « quolibet » des <i>Variations Goldberg</i>	334
Exemple 16 – Ludwig van BEETHOVEN, <i>Sonate pour piano n°27</i> , op.90, mes.132-137.	348
Exemple 17 – Johann Sebastian BACH, <i>Variations Goldberg</i> , BWV 988, Aria, mes.1-4.	349
Exemple 18 – Johann Sebastian BACH, <i>Variations Goldberg</i> , BWV 988, Variation n°1, mes.1-4.....	349
Exemple 19 – La basse des <i>Variations Goldberg</i>	354
Exemple 20 – Ludwig van BEETHOVEN, <i>Symphonie n°3 en mi bémol majeur</i> , op.55, « Eroica », 4 ^e mouvement, <i>Finale : allegro molto</i> , mes.12-19 (cordes)...	372
Exemple 21 – Ludwig van BEETHOVEN, <i>Variations Héroïques en mi bémol majeur</i> , op.35, « Introduction », thème, mes.1-9.....	373
Exemple 22 – Ludwig van Beethoven, <i>Symphonie n°3 en mi bémol majeur</i> , op.55, « Eroica », 4 ^e mouvement, <i>Finale : allegro molto</i> , mes.44-52 (violons).....	375

Exemple 23 – Ludwig van BEETHOVEN, <i>Symphonie n°3 en mi bémol majeur</i> , op.55, « Eroica », 4 ^e mouvement, <i>Finale : allegro molto</i> , mes.76-83 (vents, cordes).	375
Exemple 24 – Ludwig van BEETHOVEN, <i>Symphonie n°3 en mi bémol majeur</i> , op.55, « Eroica », 2 ^e mouvement, <i>Marcia funebre : adagio assai</i> , mes.1-9 (cordes).	393
Exemple 25 – Ludwig van BEETHOVEN, <i>Symphonie en mi bémol majeur n°3</i> , op.55, « Eroica », 3 ^e mouvement, <i>Scherzo : allegro vivace</i> , mes.1-8 (cordes). .	396
Exemple 26 – Richard Wagner, <i>L'Or du Rhin</i> , WWV 86A, « Prélude ».	448
Exemple 27 – Richard Wagner, <i>L'Or du Rhin</i> , WWV 86A, « Prélude ».	449
Exemple 28 – Richard Wagner, <i>L'Or du Rhin</i> , WWV 86A, « Prélude ».	449
Exemple 29 – Richard Wagner, <i>L'Or du Rhin</i> , WWV 86A, « Prélude ».	450
Exemple 30 – Richard WAGNER, <i>L'Or du Rhin</i> , WWV 86A, II.....	463
Exemple 31 – Richard WAGNER, <i>La Walkyrie</i> , WWV 86B I.2.	465
Exemple 32 – Johann Sebastian BACH, Canon à 2 (<i>super thema regium</i>), <i>L'Offrande Musicale</i> , mes.1-18.....	477
Exemple 33 – Karlheinz STOCKHAUSEN, <i>Klavierstück n°1</i> , op.2, mes.1.....	483
Exemple 34 – Karhainz STOCKHAUSEN, <i>Klavierstück n°1</i> , op.2, mes.2.....	483
Exemple 35 – György Ligeti, <i>Lux Æterna</i> , mes.1-4 (<i>soprani, alti</i>).....	484

FIGURES

Figure 1 – Schéma formel dans <i>Ushant</i> de Conrad AIKEN.....	67
Figure 2 – Fonctions des cadences.	123
Figure 3 – Types de temporalités.....	126
Figure 4 – Schéma formel dans « A Man Alone at a Lunch » de Conrad AIKEN.275	
Figure 5 – Transcription phonétique d'un passage poétique tiré de <i>The End of the World News</i> d'Anthony BURGESS.....	278
Figure 6 – Transcription rythmique d'un passage tiré de <i>Napoleon Symphony</i> d'Anthony BURGESS.	298
Figure 7 – Dynamique temporelle dans <i>Distances</i> de Gabriel JOSIPOVICI.	316
Figure 8 – Schéma temporel dans <i>Goldberg : Variations</i> de Gabriel JOSIPOVICI.351	
Figure 9 – Schéma narratif de <i>Goldberg: Variations</i> de Gabriel JOSIPOVICI.	358
Figure 10 – Tableau de dances.	362
Figure 11 – Tableau de correspondances entre les variations chez BURGESS et chez BEETHOVEN.	377
Figure 12 – Dynamique de la forme variationnelle en littérature.	386
Figure 13 – Système de division et genres.	390
Figure 14 – Schéma formel du passage fugué dans <i>Great Circle</i> de Conrad AIKEN.	425
Figure 15 – Schéma de l'alternance dans <i>The Wanting Seed</i> d'Anthony BURGESS.	441
Figure 16 – Mutation motivique dans <i>Migrations</i> de Gabriel JOSIPOVICI.....	499
Figure 17 – Évolution du motif principal dans <i>Everything Passes</i> de Gabriel JOSIPOVICI.	503

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	5
LISTE DES ABRÉVIATIONS	7
SOMMAIRE	9
INTRODUCTION	11
1 LE SIGNE, LE TEMPS ET L'INTERMÉDIALITÉ : SIGNIFICATION ET ESTHÉTIQUE MUSICO-LITTÉRAIRES	21
1.1 L'INTERMÉDIALITÉ.....	22
1.1.1 Théorie et catégories de la présence musicale en littérature.....	22
1.1.2 Musique littéraire : les manifestes musico-littéraires de Conrad Aiken.....	32
1.2 LA <i>MELOPHRASIS</i> OU L'HISTOIRE D'UNE MÉTAPHORE.....	46
1.2.1 Fonctions de la musique.....	46
1.2.2 Régimes de l'image musicale.....	50
1.2.3 De l'image au schème.....	54
1.3 QUESTIONS DE SIGNE, QUESTIONS DE FORME.....	62
1.3.1 Musique et représentation.....	63
1.3.1.1 La quête de formes dans <i>Ushant</i>	63
1.3.1.2 L'intermédialité et l'autoréflexivité dans <i>Blue Voyage</i>	68
1.3.2 Spectres et boucliers du signe : Musique et signification chez Anthony Burgess.....	76
1.3.2.1 Une vie dans le langage.....	78
1.3.2.2 Polyglottisme.....	80
1.3.2.3 Confrontations sémiotiques : la citation entre le signe linguistique et le signe musical.....	83
1.3.2.4 Signification et ontologie comparées.....	87
1.3.2.5 Le signe et le code.....	89
1.3.2.6 L'érotique du signe.....	95
1.3.2.7 Le questionnement du signe.....	107
1.4 LE TEMPS, LA RÉCEPTION ET L'ANALOGIE INTERSÉMIOTIQUE.....	110
1.4.1 Écoute et lecture comparées.....	110
1.4.2 Lecture musico-littéraire.....	113
1.4.3 Fabriques du temps : Musique et littérature.....	119
2 UNE PHILOSOPHIE DU TEMPS : IMPLICATIONS TEMPORELLES DE L'INTERSÉMIOTICITÉ	131
2.1 ART ET PRÉSENCE.....	133
2.1.1 <i>Goldberg: Variations</i> de Josipovici : Personnages face au temps.....	133
2.1.2 Le temps et le rapport.....	136
2.1.3 La mémoire.....	140
2.1.4 Gestes.....	143
2.2 LE TEMPS DE L'OBJET ESTHÉTIQUE.....	151
2.2.1 Temporalités d'art confrontées.....	151
2.2.1.1 Véhicules d'absences chez Burgess.....	152
2.2.1.2 Abyemes du temps : « Absence and Echo » de Josipovici.....	155
2.2.2 Josipovici et l'esthétique de la transition.....	159
2.2.3 Josipovici et le temps littéraire revisité.....	163
2.2.3.1 L'insertion temporelle de l'œuvre.....	163

2.2.3.2	Le temps de l'écriture	166
2.3	IMPRÉSENCE	171
2.3.1	Le temps comme expérience esthétique : <i>A Heart for the Gods of Mexico</i>	171
2.3.2	L'exploration musicale d'une conscience	190
2.3.2.1	Regards, miroirs et exploration de la conscience à travers le crime	191
2.3.2.2	Le temps rendu palpable dans le crime comme œuvre d'art	194
2.3.3	Une forme de temps musical	198
2.4	ART, JEU, LECTEUR.....	203
2.4.1	Le lecteur de Josipovici.....	203
2.4.2	Burgess et la narration ludique.....	210
2.4.2.1	Cadres narratifs singuliers.....	210
2.4.2.2	La mise en abyme et l'interpolation	215
2.4.2.3	La parabase, la parenthèse, la digression : L'intervention du narrateur 218	
3	MICROLECTURES : ZONES DU TEMPS ET POLARITÉS.....	231
3.1	EFFETS SONORES.....	232
3.1.1	Un « effet de réel » sonore ?.....	232
3.1.2	Auricularisation	239
3.1.3	Articulations sonores.....	246
3.2	ZONES CONTRAPUNTIQUES	250
3.2.1	Micro-contrepoints : le fugato.....	251
3.2.2	Raccords.....	264
3.2.3	Texture et profondeur temporelles	269
3.2.4	Polarités sonores	276
3.3	MUSICALITÉ.....	279
3.3.1	Polarités sonores et prosodie.....	280
3.3.2	Tempo.....	288
3.3.2.1	Le tempo dans <i>Great Circle</i> d'Aiken	288
3.3.2.2	Le tempo dans <i>Napoleon Symphony</i> de Burgess.....	295
3.3.3	Pour une musicalité du texte.....	299
3.3.4	Pour une poéticité du texte	302
3.3.5	Répétition romanesque	307
3.3.6	Éclatement du singulatif et du répétitif.....	313
4	SUR LE MODÈLE DES CENTONS : LE TEMPS DE L'INTERTEXTE	319
4.1	TEXTE ET MUSIQUE COMME RÉSEAUX INTERTEXTUELS	322
4.1.1	Le quolibet et le centon	322
4.1.2	<i>Blue Voyage</i>	326
4.1.3	Intertexte et intersémiotité dans <i>Goldberg: Variations</i>	330
4.2	VARIATIONS.....	336
4.2.1	Variation et alternative	336
4.2.2	Variation et répétition	347
4.2.3	Transtylisation.....	360
4.3	BURGESS : TRANSTYLISATION ET TRANSGÉNÉRICITÉ.....	367
4.3.1	L'intermédiarité et la transgénéricité	367
4.3.2	La transtylisation bethovénienne	372
4.3.2.1	Symphonie, variation, fugue	372
4.3.2.2	Opposition de champs stylistiques	380
5	NOUVELLES TEMPORALITÉS MUSICALES DU RÉCIT.....	389
5.1	DE L'USAGE DE LA SYMPHONIE : BURGESS ET AIKEN.....	389
5.1.1	Burgess : techniques de symphonisation	392
5.1.1.1	Transpositions	392

5.1.1.2	Proportions et division symphonique.....	397
5.1.2	Aiken : symphonie et contrepoint.....	402
5.1.2.1	<i>Blue Voyage</i> et la conscience musicale	402
5.1.2.2	Les musicalisations dans <i>Great Circle</i>	408
5.1.3	La représentation du concert et l'imitation d'une temporalité contrapuntique 421	
5.2	LE RÉCIT CYCLIQUE ET LA MUSIQUE	427
5.2.1	Histoire et mythe : récits cycliques chez Burgess	428
5.2.1.1	Le roman et le cycle.....	428
5.2.1.2	Le cycle et la pensée de l'Histoire.....	436
5.2.2	Du wagnérisme	445
5.2.2.1	Les échos wagnériens chez Burgess.....	445
5.2.2.2	Les reprises de la <i>Tétralogie</i> : <i>The Worm and the Ring</i>	447
5.2.2.3	La signification moderne du <i>Ring</i>	457
5.2.3	Le monologue intérieur et le leitmotiv	462
5.2.3.1	La dynamique temporelle chez Wagner.....	462
5.2.3.2	Le monologue intérieur dans <i>Blue Voyage</i>	465
5.2.4	Le symbole musical du paradoxe temporel : Josipovici et le cycle.....	476
5.3	MOTIFS, AGRÉGATS ET NOUVELLES TEMPORALITÉS MUSICALES DU RÉCIT CHEZ JOSIPOVICI.....	480
5.3.1	Intertextes musico-littéraires.....	485
5.3.2	À contre-visée : <i>The Inventory, The Present, Migrations, Everything Passes</i> 490	
CONCLUSION		507
ANNEXES.....		521
BIBLIOGRAPHIE		559
INDEX.....		585
TABLE DES ILLUSTRATIONS		597
TABLE DES MATIÈRES.....		599