

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE



SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE DE BATNA 2.



Faculté des Lettres et langues étrangères

Département de Français

Ecole Doctorale de Français, Réseau Est, Antenne de Batna

THEME

TEMPS ROMANESQUE ET FORME MUSICALE CHEZ :
« E.T.A HOFFMANN, MARCEL PROUST et RACHID
BOUDJEDRA »

Thèse en vue de l'obtention du diplôme de doctorat ès sciences en Français

Option : *sciences des textes littéraires*

Présentée par

Mme. Samira IBECHENINENE

Sous la Direction de

Dr. Rachida SIMON Université de Batna1

Co-directeur de recherche

Pr. Jean-Pierre MONTIER Université de Rennes2

Jury

Président : Pr. Said KHADRAOUI Université de Batna2

Rapporteur : Dr. Rachida SIMON Université de Batna1

Examineurs :

Pr. Abdelouahab DAKHIA Université de Biskra

Dr. Mahdia EL KHALIFA Université de Batna2

Dr. Samira BOUBAKOUR Université de Batna2

Année Universitaire : 2016-2017

REMERCIEMENTS

J'exprime mes vifs remerciements à mes directeurs de recherche : Mme Rachida SIMON, M. Jean Pierre MONTIER d'avoir accepté d'orienter et d'encadrer cette recherche et avoir nourri son développement de leur expérience scientifique et intellectuelle.

Mes remerciements vont également aux membres du jury d'avoir accepté d'évaluer mon travail : Pr. Said KHADRAOUI, Pr. Abdelouahab DAKHIA, Dr. Mahdia EL KHALIFA, Dr. Samira BOUBAKOUR.

Je tiens à adresser :

Un remerciement particulier au professeur Samir ABDELHAMID, qui nous a accompagné pendant toute la formation doctorale.

Une profonde reconnaissance envers le professeur Mouhamed El hadi RAHAL GHARBI, pour ses lectures, ses conseils et ses encouragements.

Je remercie également les enseignants du conservatoire de musique de Batna.

J'exprime toute ma gratitude envers mon mari, Nasreddine IFERROUDJENE pour sa présence à mes côtés durant toutes mes années d'études à l'université, pour son soutien, sa patience et ses conseils aiguisés.

Mes pensées reconnaissantes vers mes parents, Mazhoura et Ali IBECHEINENE, pour leur appui matériel et moral.

Enfin, je remercie les personnes qui ont témoigné de l'intérêt pour ce travail et m'ont apporté avec constance leurs pensées chaleureuses et leur soutien.

Dédicaces

A la mémoire de mon frère Toufik

A mes enfants : Tahar, Mazhoura, Sofiane, Maria et Sofia

A ma grand-mère : Fazya Yesguer.

A toute ma famille et ma belle-famille !

Sommaire

Introduction

Chapitre I : Les fondamentaux : Temps, récit et musique.

I.1. Temps, récit et musique.

I.2. Langage et musique

I.3. La lecture de la musique dans la littérature

I.4. Formes musicales et formes littéraires

Chapitre II : Hoffmann ou le temps mythique

II.1. Traits d'écriture

II.2. Le temps mythique

II.3. La notion de voix

II.4. Ordres des motifs

Chapitre III : Proust ou la cathédrale du temps

III.1. La Recherche, une vie à retrouver

III.2. Proust ou l'entreprise temporelle

III.3. Une religion de l'art

III.4. De la forme arborescente

Chapitre IV : Boudjedra ou le temps affolé

IV.1. Boudjedra, une quête d'écriture renouvelée

IV .2. *Fascination*, une esthétique de l'écriture

IV .3. L'esthétique musicale dans *Fascination*

IV. 4 .Le temps affolé

Conclusion

Bibliographie

Introduction

Introduction

La littérature est un art qui se déroule dans le temps, tout comme la musique avec un commencement, un milieu et une fin, et une logique de transformation qui en assure la cohésion. L'expérience de lire aussi bien que l'expérience humaine qui s'exprime dans un texte littéraire donné, comporte plus qu'une expérience d'un processus temporel : elle est aussi l'expérience d'un univers singulier, avec des lieux, des sensations, des émotions qui lui sont propres, tels que les phénomènes qui sont de l'ordre de l'espace et du temps.

Qui dit « récit » dit nécessité de raconter une histoire se déroulant dans le temps, au gré de l'écoulement irréversible des événements. A la fois durée et succession, le temps est au cœur même de l'entreprise romanesque. Il semble capital de rappeler que la musique partage avec la littérature ce déroulement dans le temps, mais avec un sens de la construction formelle évidemment bien différent. Cette construction formelle gère ce qui est l'analogie de l'organisation phonologique du langage, pour dire que toute vie organique se déroule dans le temps.

Plusieurs études ont déjà été faites sur les liens entre l'écriture romanesque et la forme musicale, nous allons, dans la même perspective, essayer d'examiner le lien entre le temps romanesque et la forme musicale, et mettre en lumière la manière dont cette question est traitée chez trois auteurs, à savoir : E.T.A. Hoffmann, Marcel Proust et Rachid Boudjedra.

Le choix du corpus s'est affiné depuis l'objectif initial de notre recherche qui reste donc d'étudier l'écriture romanesque dans les rapports qu'elle entretient avec les autres formes artistiques, en l'occurrence l'art musical, à travers les œuvres de romanciers qui appartiennent à différentes tranches historiques (18^e, 19^e et 20^e siècles), et dont les cultures et les influences ne sont pas nourries aux mêmes sources.

Introduction

Naturellement, nous n'aurons pas la possibilité matérielle de prendre en compte la totalité des œuvres de ces trois auteurs, nous ciblerons une partie d'entre elles. C'est pourquoi, sans nous interdire de recourir à d'autres textes que ceux qui constitueront notre corpus principal, nous nous concentrerons sur *Les Fantaisies à la manière de Callot* de E.T.A. Hoffmann, *Le Temps Retrouvé* de Marcel Proust et *Fascination* de Rachid Boudjedra, trois textes dont la finalité est de dire la musique, littérairement, sans recourir au langage musical, en offrant, ainsi, de nouvelles perspectives dans la manière de traiter le temps romanesque.

La temporalité est en général traitée comme un aspect purement formel et secondaire de la structure narrative, les formalistes russes semblent en effet avoir opté pour une approche essentiellement synchronique de la littérature qui les a conduits notamment à proposer une définition de l'œuvre littéraire comme une somme de procédés (Chklovski, Propp). Ils ont certes agrémenté cette définition statique d'une théorie de l'évolution littéraire (Tynianov, Jakobson)¹, mais le temps n'y apparaît d'abord que comme un simple cadre analytique, comme un axe abstrait de la diachronie, au sein même des œuvres. Malgré le rôle apparemment périphérique qu'elles attribuent au temps en tant que paramètre formel et secondaire de l'analyse littéraire, les théories formalistes présentent pourtant la trace de questionnements plus subjectifs et existentiels, à consonance tour à tour nietzschéenne, bergsonienne et husserlienne, qui accordent au temps un rôle bien plus riche et plus nuancé.

A partir des notions de répétition, d'accord, puis de rythme et de série du vers qui surgissent respectivement dans les travaux sur la poésie de Brik, Kouchner et Tynianov, on voit même se dessiner, de façon sous-jacente et intuitive mais tout à fait

¹ Michel Collomb, *La Conception formaliste de l'évolution littéraire*, http://www.academia.edu/6509892/La_Conception_formaliste_de_l%27%C3%A9volution_litt%C3%A9raire, consulté le 10 avril 2014.

Introduction

assumée, une importante réflexion sur le rôle de la temporalité. Cette dernière est appréhendée, non comme élément formel de l'analyse, mais comme facteur constitutif, voire même constructif et productif, autant du sens de l'œuvre poétique que de l'expérience esthétique de celle-ci, même si le problème du temps ou de la temporalité ne figure pas en tant que tel parmi les thématiques qui ont particulièrement préoccupé les formalistes russes, à l'instar des théories structuralistes françaises auxquelles ils sont volontiers associés. Chez les formalistes, les idées de système, de structure et même de sens se dynamisent, intégrant la dimension temporelle d'une façon inhabituelle pour le structuralisme français et ses dichotomies saussuriennes¹.

Un premier parcours de l'ensemble du corpus envisagé permet de souligner le rapport changeant que les auteurs retenus entretiennent avec la temporalité proprement historique, de la chronologie intime et quasi linéaire d'une vie, l'histoire privée tendant à se substituer à l'Histoire collective. Nous allons donc voir, comment le temps est perçu différemment dans les romans sélectionnés caractérisés par leur côté métahistorique, mais intégrant cependant un pan de l'Histoire dans leur narration, ce qui suppose plusieurs plans temporels qui s'entrelacent. Nous retrouvons une histoire du fantastique dans *Fantaisies à la manière de Callot* chez Hoffmann, le passé d'un temps et d'une vie « à retrouver » chez Proust et une histoire de l'Histoire dans *Fascination* de Boudjedra. Tous ces romans sont partagés entre le présent et un autre temps, qui appartient à l'Histoire, mais aussi à une communauté, c'est-à-dire à une culture. Deux temporalités s'opposent ici aux différents niveaux de la diégèse : la temporalité historique et celle de la fiction.

¹. Patrick, Flack, *Structures temporelles dans la poésie des formalistes russes : répétition, accord, rythme, série du vers*, Kimé, 2013.

http://www.academia.edu/3743317/Structures_temporelles_dans_la_poetique_des_formalistes_russes_repetition_accord_rythme_serie_du_verse. Consulté le 28 Avril 2014.

Introduction

Ainsi notre entreprise se situe à la croisée de deux questions : temps romanesque et forme musicale ; la première quasi-philosophique, relève d'une véritable « fascination », pour reprendre le titre de Boudjedra : celle qu'exerce sur nous le mystère du temps, ce temps « inscrutable » source d'innombrables apories philosophiques, comme l'a démontré Paul Ricœur dans son ouvrage *Temps et récit II*, qui traite de la configuration du temps dans le récit de fiction. Ce même temps, l'homme toujours conquérant de l'histoire individuelle et collective ne cesse pourtant de se battre pour en avoir la maîtrise, dans une lutte sans merci dont l'art et le récit restent les armes peut-être les moins dérisoires. Quant à la deuxième, est celle de la musique, elle concerne l'architecturalisation du texte.

Le monde du texte acquiert au cours de la lecture une forte présence, rivalisant avec le temps de l'expérience vécue, le temps raconté et le temps du raconter, autrement dit une distribution entre énonciation et énoncé. Ricœur ouvre sa réflexion sur le vaste champ du temps comme expérience partagée par les personnages du récit et par le lecteur. Il y a là quelque chose à « creuser » dans les mécanismes du discours narratif pour mieux comprendre comment adviennent les significations. Le parallèle entre la musique et le romanesque qui invite à l'interdisciplinarité, entre le tissu tressé de mots ou de notes, où l'agencement spécifique donne à voir, entre autre, un univers fictif, comme le souligne Paul Ricœur, se penchant sur la notion de Temps dans le récit de fiction¹.

En s'appuyant sur la réflexion de Paul Ricœur et sur le principe de la non-linéarité narrative, l'élément du temps est partagé entre la polyphonie romanesque et la polyphonie musicale, reposant essentiellement sur les principes de la polyphonie et de l'organicité et dessine ainsi les contours d'un modèle esthétique.

¹. Paul Ricœur, *Temps et récit II : la configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

Introduction

Dès que nous évoquons l'image de la polyphonie et du contrepoint nous sommes renvoyés de la voix musicale à la voix romanesque, indiquant les nouveaux styles qui surgissent quand la structure du roman sort de l'unité monologique habituelle. L'idée est de transgresser l'immobilité du mot et de la phrase pour entonner les résonances et associations propres à un sujet musical. C'est ainsi que le processus d'écriture d'Hoffmann, de Proust et de Boudjedra, partant, entre autre, du socle biographique, développe un espace fictionnel selon une stratégie, qui reflète le désir des écrivains de détruire l'idée réductionniste dans un langage polyphonique qui produit des figures esthétiques et poétiques. Les trois auteurs sont marqués par la tentation compositionnelle. Dans ce sens nous mettrons à l'épreuve les transpositions intersémiotiques, où nous tenterons de mettre à jour des similitudes entre deux systèmes sémiotiques, à savoir : le langage et la musique.

Les thématiques initialement mobilisées dans cette étude sont assez étendues, ce qui impose, d'une part, de poser quelques points de repère dans les domaines qui sont appelés à se croiser, d'autre part, de resserrer progressivement notre angle de vue afin d'en venir à l'objet qui nous préoccupe : la représentation, dans le roman, d'un idéal formel simulant la musique dans le temps.

Nous nous proposons d'étudier comparativement, les structures musicales et les structures romanesques, pour essayer de décrire et d'analyser les formes complexes des énoncés des trois auteurs. Ces formes architecturales sont l'outil d'une poétique qui renvoie à une perception de forme musicale de la littérature.

Introduction

Objectifs

Notre projet de recherche touchera à l'écriture d'E.T.A. Hoffmann, M. Proust, R. Boudjedra, écriture qui se donne à lire et à interpréter au croisement symptomatique de deux arts parallèles : la littérature et la musique. Ainsi, nous tenterons d'étudier les procédés formels employés et, dans cette perspective, de mener une réflexion sur la notion de temps et de la modernité dans ces composantes, par lesquels des thématiques subversives et fantastiques sont traitées.

L'objectif est donc d'examiner la manière dont le temps est traité chez ces trois auteurs afin de faire apparaître la multiplicité des niveaux du temps, sa variété, et par conséquent son importance, pour ainsi faire correspondre leurs nuances et le rythme temporel qu'il représente avec celui du rythme musical.

Dans une perspective structurelle, nous examinerons les diverses indications chronologiques marquant la progression de la diégèse, ainsi que les principaux repères temporels. Nous nous interrogerons également sur les différentes distorsions que les romanciers font inévitablement subir à l'ordre chronologique ordinairement envisagé de manière linéaire.

Nous tenterons, à travers une étude narratologique de l'ensemble des « jeux avec le temps » qui permettent à nos trois auteurs, chacun de manière différente, d'aménager à leur gré une durée fictive complexe, d'évaluer le plus objectivement possible la part croissante de la rétrospection et de l'itération, dans leurs œuvres, afin d'établir une similitude, combien même métaphorique, avec la structure musicale.

Introduction

Problématique

Les lectures nous ont conduit à nous interroger sur la pertinence de la musique au sein d'une œuvre littéraire et même parfois à établir les liens entre les modes de signification de la musique et ceux de la littérature, nous nous proposons donc d'expliquer le fonctionnement de la structure temporelle dans notre corpus, par le biais de renvois à la musique dans la littérature, ce qui nous amène à centrer notre recherche sur l'interrogation suivante :

En partant de l'idée que l'écriture romanesque évoque des caractéristiques compositionnelles et temporelles, permettant de percevoir le texte comme une sorte de partition musicale. Nous nous interrogeons, de quelles manières le lien entre la littérature et la musique se donne à lire chez E.T.A Hoffmann, Proust et Boudjedra.

Introduction

Hypothèses

Nous avançons les hypothèses suivantes :

A travers l'aspect fantaisiste et fantastique qui caractérise l'écriture romantique d'Hoffmann, de par ses pratiques en tant qu'auteur et compositeur, nous estimons qu'il oscille entre un style romantique et baroque, qui le fait sortir du classique. Il en découle une écriture variée, changeante, déroutante dont la lecture exigeante finit par dévoiler la cohérence, et offre aux lecteurs une écriture moderne dans laquelle nous retrouverions la structure de la sonate musicale dans ses contes.

Chez Proust, le temps de la narration est envahi par les souvenirs d'un temps perdu, bouleversé et confus, emprunte le développement arborescent et vertical de cette « cathédrale de temps », prend forme au fur et à mesure de l'émergence des piliers constitués d'attraits de descriptions et de mémoire déclenchée qui emblématise son écriture, et donnerait à lire les caractéristiques d'une symphonie musicale.

La forme cyclique et l'emboîtement des temps dans l'écriture subversive de Boudjedra, exprimés à travers une écriture non linéaire, subversive et affolée, balance entre un présent perturbé, tributaire d'un passé tourmenté, qui reflète ses délires et ses fantasmes, nous permettrait à travers l'usage abondant de la description à rallonge, les étirements, la récurrence des idées et les répétitions des mots et des phrases, une interprétation métaphorique distinctive d'une fugue musicale.

Introduction

Plan

Pour réaliser les objectifs de notre projet de recherche consacré à l'étude du temps romanesque et de la forme musicale, nous avons structuré notre étude en quatre chapitres :

Le premier chapitre sera consacré à la présentation des fondamentaux de notre recherche à savoir : Le temps, le récit et la musique. Cette étape nous permettra de préciser les outils opératoires nécessaires à la compréhension des liens entre les trois éléments essentiels à la présente analyse, ainsi que les données théoriques sur le temps et sur les travaux des chercheurs qui ont œuvré dans le domaine musico-littéraire, entre autre, ceux sur le récit et la musique, la typologie de mise en relation musique /langage, la lecture de la composition musicale dans le texte littéraire et pour finir, les liens entre musique et intrigue narrative. Nous nous baserons sur des travaux structuralistes, pour aboutir à une distinction qui nous fournira la logique autour de laquelle s'articulera notre réflexion.

Nous étudierons tour à tour la « structure musicale » dans l'art romanesque, chez les trois auteurs : Hoffmann, Proust et Boudjedra, à travers l'analyse du corpus. Nous verrons comment chaque auteur aborde à sa manière la question, cela nous permettra de montrer les stratégies scripturaires adoptées pour arriver à une même fin, travailler sur le langage verbal pour simuler le langage musical.

Dans le second chapitre, les contes d'Hoffmann : *Le Chevalier Gluck* et *Le Majorat* expriment avec délicatesse, dans une hésitation entre deux univers d'un temps mystérieux : le fantastique, les entrailles de ce genre littéraire traité selon les techniques propres à l'auteur qui donnent l'aspect de musicalisation à la forme romanesque. Une tentative de conciliation esthétique qui nourrit l'auteur, rend ainsi sensible le fait que

Introduction

l'ensemble des expérimentations mettent en jeu les éléments de la narration et de l'énonciation, telles que nous les décrirons dans cette partie.

Le troisième chapitre, traitera de l'écriture de Proust, plus précisément de la dernière partie de son ouvrage, *A La recherche du temps perdu* à savoir *Le Temps Retrouvé* en nous focalisant sur les caractéristiques qui ont un rapport avec la manière d'exprimer la mémoire involontaire et les souvenirs, à travers une technique scripturale laborieuse. La phrase particulière de cet auteur, sera la première préoccupation de notre investigation, le but étant de suivre le fil conducteur de la métaphore de l'arbre avec ses branches, une idée initiale qui renvoie à d'autres idées, à partir d'un thème central issu d'un tronc principal. Cette structure est engendrée par les pensées de l'auteur et les vas et vient dans le temps à travers les souvenirs qui confèrent à son écriture l'avantage d'opérer la similitude avec la forme musicale, un aspect arborescent que nous tenterons de dégager dans sa gigantesque cathédrale de temps.

Le chapitre quatre sera consacré à l'analyse des œuvres : *Fascination* et *Les Figuiers de Barbarie* de Boudjedra. Bien que l'écart temporel et culturel soit important, nous procéderons à un traitement pas tout à fait différent des deux premiers auteurs, car nous considérons en premier plan le texte comme somme de procédés. Nous viserons les stratégies scripturales adoptées par l'auteur, car selon sa vision, on prend le thème comme prétexte pour appliquer la technique ; il a fait du thème de l'errance, qui se traduit par le mélange des temps, des lieux, des voix des personnages et l'effet cyclique de la mémoire, un support pour réaliser son projet, récupérant ce principe, plutôt idéologique pour en faire une technique d'écriture errante et fugace, la « composition fuyante » de l'écriture se transforme en procédé esthétique.

Introduction

Notre attention portera sur la part « compositionnelle » des romans de notre corpus, le terme « composition » rassemblant l'idée d'une assimilation de l'entreprise romanesque à celle de l'écriture musicale et celle d'une manipulation des divers niveaux temporels du récit. La mise en place d'expérimentations formelles, dans une recherche de musicalisation qui fait la part belle à l'idée des « jeux avec le temps », constitue, à nos yeux, le point de rapprochement le plus immédiat entre les œuvres retenues.

Chapitre I :

Les fondamentaux :

Temps, récit et

musique.

Tout d'abord, nous pensons qu'il est impératif que la conception du temps romanesque et la forme musicale dont nous voulons chercher les correspondances dans notre corpus soit expliquée à travers ce que nous avons appelé dans ce chapitre : Les fondamentaux.

Nous décrivons le cadre conceptuel en élargissant la réflexion au domaine de l'intersémiotique. Il va de soi que le problème du temps soit élucidé à travers les utiles théoriques que nous exposerons en premier lieu, par exemple, des éléments d'ordre structural et formel différemment pratiqués sur l'art verbal, nous nous appuyerons sur des travaux précédemment élaborés pour pouvoir faire le rapprochement et une sorte de similitude entre musique et littérature.

I.1. Les fondamentaux : Temps, récit et musique

I.1.1. Temps et récit

Avant de faire entrer le temps dans la voie comparatiste, nous souhaitons parcourir brièvement dans cette perspective chacun des deux domaines qui nous concerne, et pour lesquels la donnée temporelle est à la fois, pour reprendre une expression de Jean-Paul Olive, « la source et le problème »¹. Il n'est certes pas question de nous appuyer sur une présentation substantielle des innombrables philosophies du temps, mais nous pouvons partir du simple constat posé par Michel Picard : « *Toute transformation dans la définition de la littérature déplace le champ d'étude et modifie l'approche d'une problématique de la temporalité* »². La plupart des ouvrages qui abordent la question du temps en littérature et, plus spécifiquement, dans la fiction narrative, suivent donc les évolutions de la critique. Ainsi, nous nous appuyons sur les

¹ Jean-Paul Olive (dir.), *Présents musicaux*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts 8 », 2009, p. 5

² Michel Picard, *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989, p. 7.

monumentales *Études sur le temps humain* de Georges Poulet (1949-1968), produit important de la Nouvelle critique, qui s'articulent autour d'une approche thématique des œuvres sur l'idée d'une expérience spirituelle et sensible du temps propre à chaque auteur. Les travaux de Gérard Genette font du temps un des appuis essentiels de la narratologie, on peut mentionner à leur suite, le volume des *Cahiers de Narratologie* publié en 1991 sous le titre *Temps et récit romanesque*). Parmi ces critiques, les trois tomes du *Temps et récit* (1983-1985) de Paul Ricœur, nous semblent conserver un statut particulièrement solide pour au moins trois raisons.

D'abord, parce que, dans le seul domaine du récit de fiction, ils passent en revue une bonne part des approches évoquées à l'instant et les intègrent dans une perspective critique.

Ensuite, parce que la théorie de la triple *mimésis* qui déplace le problème initial qui est *mimésis I* associée au temps préfiguré, celui de l'agir humain, en amont de la conception poétique, *mimésis II* au temps configuré, dans le « comme si... » de la fiction, *mimésis III* au temps refiguré, renvoyé au « réel » mais médiatisé par le récit permet de court-circuiter la nécessité d'un positionnement restrictif dans l'un des trois pôles inamovibles qui sont l'Auteur, l'Œuvre ou le Lecteur.

Enfin, parce que la volonté de parvenir à une herméneutique du temps qui dépasse les apories philosophiques, intéresse nécessairement toute approche de la littérature soucieuse de maintenir un lien avec l'expérience humaine et le temps vécu. C'est d'ailleurs dans la lignée de Paul Ricœur que s'écrivent aujourd'hui des essais qui continuent d'interroger les rapports qu'entretient la fiction narrative avec le temps, tout en ambitionnant de construire un point de vue sur l'homme.

D'après Gérard Genette¹, quoiqu'il nous apparaisse sous la forme d'un objet fixe, le texte présente toujours les traces du temps auquel a été soumis l'auteur et dans lequel évoluent les personnages. On regroupe sous le terme de temporalité tous ces aspects concernant le temps : formes linguistiques appropriées, moment où est censée se dérouler l'histoire, moment où se situe le narrateur par rapport à celle-ci, relations du récit avec le temps de l'énonciation, bouleversements que subit la narration, accélérations ou ralentissements, etc. Le temps peut aussi être un thème de contenu du texte, et l'auteur ou le narrateur peut formuler ou suggérer ses positions philosophiques dans ce cadre de toute perception et de toute existence, qu'il s'agisse du poète latin Horace, du « ô temps, suspends ton vol » de Lamartine, ou de l'éternité atteinte par les souvenirs involontaires de Proust.

Selon Paul Ricoeur, dans *Temps et récit*, le texte littéraire déploie «*la proposition d'un monde susceptible d'être habité*²». Il permet au lecteur d'expérimenter, par l'imagination, une nouvelle façon d'entrer en relation avec le monde, avec les autres, avec soi-même. Il lui offre une expérience virtuelle de l'être-au-monde. Bien sûr, c'est une expérience fictive, qui a pour horizon un univers imaginaire ; mais elle se nourrit de l'expérience vive que nous avons du réel, et peut retentir sur elle (on ressort de la lecture, enrichi, avec une conscience plus large, une sensibilité plus vive...). Ricoeur insiste sur l'aspect temporel de cette aventure offerte à la conscience : il définit les romans comme des variations imaginatives sur l'expérience du temps. Sa thèse centrale est la suivante :

¹ Gérard Genette, *Figure III*, Le seuil, Paris, 1972.

². Paul Ricoeur, *Temps et récit II*, Paris, Seuil, 1984, p. 999.

Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour, le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle¹.

Nous structurons notre expérience du temps en racontant notre vie, en la mettant en récit (lorsque nous évoquons des souvenirs, lorsque nous formulons des projets, par exemple) ; réciproquement, les récits que nous lisons rejaillissent sur cette structuration : ils nous ouvrent une expérience de la durée plus complexe, plus subtile, plus lucide... Raconter un récit, c'est organiser une temporalité romanesque : le romancier dispose les événements qu'il raconte selon un certain ordre, qui n'est pas nécessairement l'ordre chronologique, accélère le récit de certaines périodes, s'attarde sur certains instants, d'où l'impression que le temps s'accélère, ou se dilate, ou revient sur lui-même dans une infinie répétition, ce qui a pour effet de la forme cyclique dans l'écriture.

On voit apparaître, l'« obsession temporelle » du XXe siècle, selon l'expression d'Adam Abraham Mendilow² est peut-être ce qui justifie qu'on rejoigne ici la fascination des romanciers pour la musique. Dans cette étude nous avons l'ambition de tenter de croiser deux structures qui permettent de rassembler dans un même processus créateur d'une expérience musicale les modalités de la création, de la production matérielle et de la perception du temps musical dans un récit, c'est davantage une conception du temps comme élément d'un « style » musical qui tend à se constituer comme axe de recherche. L'œuvre musicale est appréhendée comme « contexture temporelle »³ où s'expriment – privilégiées selon les orientations critiques – les attitudes inconscientes du compositeur aussi bien que les mouvements historiques qui voient évoluer les procédés compositionnels.

¹. Idem., p. 999.

² Adam Abraham Mendilow, *Time and the Novel*, New York, Humanities Press, 1972. p. 3.

³ Op. Cit., Jean-Paul Olive, *Présents musicaux*, p. 7-8.

I.1.2. Temps et musique

Il semble capital de rappeler que la musique partage avec la littérature le déroulement dans le temps, mais avec un sens de la construction formelle que les romanciers peuvent lui envier. Pourquoi ? Parce qu'elle est, au niveau de son fonctionnement syntaxique, jeu de formes. À la différence du langage, en effet, la syntaxe musicale ne gère pas une première articulation, pour parler comme Martinet, c'est-à-dire la syntaxe d'unités constituées d'un signifiant et d'un signifié. Elle gère ce qui est l'analogue de l'organisation phonologique du langage, une seconde articulation, celle des hauteurs, définies par une échelle musicale et, dans la musique occidentale, les structures harmoniques qui en sont faites, selon les principes propres à chaque système, comme le cycle des quintes dans la musique tonale ou les règles sérielles dans la musique dodécaphonique.

Cela ne veut pas dire que la musique soit dépourvue d'unités porteuses de contenu sémantique, bien au contraire, même si certains musiciens comme Stravinsky et Boulez, dans la tradition ouverte par Hanslick¹, l'ont cru ou ont voulu le croire. Les chercheurs que nous avons cités et qui s'inspirent de la narratologie, dont la sémantique musicale qui repose sur une perspective psychologique à la fois expérimentale et psychanalytique, ont abondamment prouvé l'existence d'une dimension sémantique en musique. Donc la prédominance du facteur temps à divers égards :

*Dans ce genre de musique [celle de Beethoven] et pour qui sait
l'écouter, toutes les mesures qui depuis le début du morceau ont
précédé une mesure donnée, concourent à son effet. C'est*

¹ Hanslick (1825-1904), nommé en 1861 professeur d'histoire et d'esthétique musicale à l'université de Vienne, critique musical dans la capitale autrichienne à partir de 1864 jusqu'à sa mort, ses articles ont été publiés en treize volumes. En 1854, Edouard Hanslick publie *Du Beau dans la musique* ; essai de réforme de l'esthétique musicale. Pamphlet contre Wagner, principalement l'œuvre d'art de l'avenir (1849) et Opéra et drame (1851). Le formalisme de Hanslick est contemporain des théories de l'art pour l'art en France.

comme un mouvement continu, que rien n'arrête ni dévie, de "pénétration" ou de "progression dans les profondeurs de l'espace" ici dans les profondeurs du déploiement temporel puisqu'il s'agit de cet art temporel qu'est la musique.¹

La musique est devenue l'art temporel, puisque toute vie organique se déroule dans le temps.

Enfin:

Le temps est indispensable pour faire connaissance avec une œuvre, surtout lorsqu'il s'agit de musiques sans texte ni programme.²

Le musicologue André Boucourechliev estime que la musique est un langage qui s'inscrit dans le Temps. Dans l'introduction de son livre *Le langage musical*, il écrit:

Avant d'aborder le langage musical lui-même, ses mécanismes et son fonctionnement tout en s'interrogeant sans cesse sur le traitement du temps comme fondateur de tout phénomène sonore, il faut rappeler certaines propriétés fondamentales de la musique...³

C'est par le rythme que Boucourechliev cherche à redéfinir la musique en l'inscrivant dans le Temps :

Si la moindre différence - d'harmonie, de durées, d'intensités, de timbre, de registres (en tant qu'indissociables) - crée une griffe, une petite ou une profonde blessure sur le temps, elle produit un rythme [...] Ainsi le rythme est constitué par la combinaison incessante de tous ces événements inscrits dans le temps. [...] Se dessinent également les contours d'un modèle de fonctionnement de la structure musicale. Ce modèle relève de

¹. Cette idée est extraite du livre : Wilhelm Furtwängler, *Musique et Verbe*, traduit de l'allemand Won und Ton, Pluriel, Albin Michel/Hachette, 1953, 1963, 1987, pp. 170, 171.

². Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, Folio, 1986 ; réédité, Gallimard, 1994, p. 34. 12.

³. André Boucourechliev, *Le Langage musique*, Paris, Fayard, 1993, p. 9.

deux échelles temporelles : celle du court terme qui régit les rapports sonores immédiats et celle du long terme où s'exercent les rapports de la structure dans la forme¹.

Dans le chapitre intitulé *Clauses du discours*, Boucourechliev s'intéresse au mécanisme de la *répétition* (un phénomène sur lequel se portera notre attention dans l'étude des textes en chantiers):

Plus nuancées et subtiles sont les répétitions non textuelles. Tout se passe comme si elles prenaient elles-mêmes en charge cette modification qu'engendre le passage du temps².

La temporalité musicale nous offre une image ramassée « du temps qui s'écoule », mais une image que nous pouvons saisir, contempler et dominer. À l'irréversibilité du temps vécu, l'œuvre musicale oppose le reflet en raccourci des événements qui, dans notre vie, se sont heurtés à lui, même si, en écoutant la seule musique, nous ne savons ni de quels événements ni de quels personnages il s'agit. Au moment où la musique aide à vivre « le temps retrouvé », la littérature fait vivre « le temps vécu ».

Or, la perception du rapport de la musique au temps a profondément changé. Sans dénier au temps son statut de matériau, élément primaire du processus sonore, il s'agit désormais de reprendre l'ascendant sur lui. La musique est dite « art du temps » en tant que puissance ordonnatrice du flux temporel, par l'approfondissement et l'élargissement de l'instant autant que par la maîtrise de la durée. C'est à une telle conception du temps musical que Christian Accaoui consacre un essai paru en 2001³. L'ouvrage lie l'approche philosophique à des considérations plus techniques d'analyse musicale. Il traite dans un premier temps de la perception temporelle, telle qu'elle nous accompagne

¹. Ibid., *Le Langage musique*, p.33- 34.

². Ibid., *Le Langage musique*, p 55.

³ Christian Accaoui, *Le Temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

au quotidien ou telle qu'elle est mobilisée lors d'une écoute musicale. Supposée unique et invariante, celle-ci repose sur des fonctionnements mentaux aptes à être saisis en partie par les sciences cognitives. Une certaine permanence dans les systèmes et les discours philosophiques en témoigne aussi, de Saint-Augustin à Heidegger, en passant par Kant, Hegel ou Bergson. À la suite de cela, Christian Accaoui cherche aussi à prendre en compte ce qui relève d'une donnée collective, historique, et donc soumise à variations.

La manière dont une époque conçoit le temps, structure dans une large mesure sa musique : en quoi les diverses conceptions du temps, du Moyen-Âge à nos jours, structurent-elles l'ordre temporel interne aux mouvements musicaux ? Dans quelle mesure la conception que les hommes se font du temps, rejaillit-elle sur la structuration temporelle de leur musique ? ¹

L'idée d'une emprise de la musique sur le temps est alors analysée à l'interface de ces deux perspectives. Le temps a une double nature, à la fois écoulement et synthèse. Deux instants distincts s'enchaînent de manière irréversible, ils ne peuvent coexister. Mais il ne peut y avoir perception de cet écoulement que si ces deux instants coexistent dans la conscience (je sais que le temps passe justement parce que je saisis la relation entre l'instant présent et celui passé, qui n'est plus mais dont mon esprit garde la trace). Face à cette dualité, Christian Accaoui estime que la civilisation occidentale a fait un choix en faveur de la synthèse temporelle, privilège qui gouverne deux mutations successives dans la pensée – et dans la musique qui s'en fait l'écho. L'orientation initiale qui conduit à penser le temps sous l'éternité est initialement prise par Saint-Augustin, premier philosophe à explorer les spécificités de la perception temporelle dans la musique. Elle est musicalement confirmée par la polyphonie, qui est une

¹ Ibid., *Le Temps musical*, p. 9.

première manière de « creuser » le temps, de forcer l'esprit à la synthèse, dans la simultanéité.

I.1.3. Récit et musique

La musique intervient comme une référence, implicite ou explicite, consciente ou non, qu'il est possible de rattacher à un certain nombre d'éléments qui relèvent d'une poétique des formes et des discours. À un second niveau, on peut entendre l'expression « modèle musical » selon la définition qu'en propose Timothée Picard, c'est-à-dire comme :

Un moyen de faire reposer la création littéraire sur une vision du monde dont le socle esthétique, politique et métaphysique a pour dénominateur commun et pour outil herméneutique principal et suffisant, la musique¹.

Or, une telle distinction nous intéresse dans la mesure où elle rencontre, celle proposée par Paul Ricœur entre les deux étapes de ce qu'il nomme *mimésis II*, soit les deux niveaux de configuration du temps dans le récit de fiction. Tirant parti du dédoublement entre énonciation et énoncé, entre le temps de l'acte de raconter et le temps des choses racontées. La fiction narrative met en place des « *jeux avec le temps* » pour en revenir à Bakhtine, Mais ces manipulations, qui s'appuient principalement sur les outils de la narratologie et de l'énonciation, ont pour finalité de construire une expérience du temps qui a cours d'abord dans l'univers fictif projeté par l'œuvre, à même ensuite, via la lecture, de refigurer et de donner sens à l'expérience de notre recherche.

L'écueil principal a dès lors résidé dans la réévaluation de la relation récit-musique, en premier lieu et généralement abordée grâce aux disciplines situées dans la

¹ Timothée Picard, « *Modèle musical (Wagner comme)* », *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles, Actes Sud / Paris, Cité de la musique, 2010, p. 1310.

mouvance de la linguistique, dans le rapport qu'elles établissent avec le temps et le récit. Les différentes modalités de rencontre entre les deux arts ont permis de prémunir théoriquement la discipline de la tentation de la métaphore et des transpositions lexicales parfois abusives. En France, outre les études relevant davantage de la monographie historique (les plus récentes étant celles consacrées par Béatrice Didier à *La Période des Lumières*¹ et par Francis Claudon à *l'époque romantique*²), l'effort de théorisation prend son essor au milieu des années 1980. Il s'exprime notamment dans les ouvrages de Jean-Louis Backès (*Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, 1994³). Le champ de recherche se concentre volontiers sur le domaine français et sur les grands moments du siècle qui s'achève, comme le montre le livre que Jean-Louis Pautrot⁴ consacre à Proust, Sartre, Vian et Duras (*La Musique oubliée*, 1994) ou les ouvrages collectifs successivement dirigés par Pascal Dethurens⁵ (*Musique et littérature au XXe siècle*, 1998) ou Jean-Louis Backès, Claude Coste et Danièle Pistone (*Littérature et musique dans la France contemporaine*, 2001)⁶. Dans une volonté de rationalisation méthodologique, Jean-Louis Cupers (*Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*, 1988)⁷ entreprend de replacer les études musico-littéraires dans une perspective critique plus large et d'évaluer avec rigueur les conditions d'une comparaison légitime. C'est une démarche du même ordre qu'adopte encore, par exemple, Frédérique Arroyas⁸ dans *La Lecture musico-littéraire*, qui analyse les possibilités de rapprochements entre les deux arts sous l'angle de la théorie de la

¹ Béatrice Didier, *La musique des lumières*, Paris, PUF, 1985

² Francis Claudon, *La Musique des Romantiques*, Paris, PUF, 1992.

³ Jean-Louis Backès, *Musique et littérature*, Paris, PUF, 1994.

⁴ Jean-Louis Pautrot, *La Musique oubliée*, Genève, Droz, 1994.

⁵ Pascal Dethurens (dir.), *Musique et littérature au XXe siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998

⁶ Jean-Louis Backès, Claude Coste et Danièle Pistone (dir.) *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

⁷ Jean-Louis Cupers, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires de Saint-Louis, 1988.

⁸ Frédérique Arroyas, *La Lecture musico-littéraire. À l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*, Presses de l'Université de Montréal, 2001.

réception. Le besoin de méthode trouve, à notre sens, une première réponse particulièrement efficace dans l'ouvrage publié en 1990 par Françoise Escal, *Contrepoints. Musique et littérature*. La structuration du livre en deux parties symétriques (« La musique comme imaginaire de la littérature » / « La littérature comme imaginaire de la musique ») nous donne les moyens de définir le cadre fondamental de notre propre recherche. De toute évidence, nous nous situons ici dans une perspective qui relève des études littéraires, et non de la musicologie. En outre, nous travaillons sur des textes qui appartiennent intégralement à la littérature : ce ne sont ni des objets hybrides, ni des discours *de* musiciens ou de critiques, mais bien des discours littéraires *sur* la musique, témoins et producteurs d'un *imaginaire* musical. Au sein de ce premier chapitre, qui délimite donc notre domaine de réflexion, Françoise Escal adopte une approche mêlant théorisation et analyse d'exemples, qui lui permet d'inventorier les différents modes de présence de la musique dans la littérature. La musique peut constituer le contenu, global ou partiel d'une œuvre littéraire, lui fournir un sujet ou un thème. Elle peut, par la fascination qu'exerce son indétermination sémantique, conduire l'écrivain à donner la priorité à l'aspect sonore du texte sur les autres aspects, notamment sur le sens et donc à rechercher les effets de musicalisation de la langue. Elle peut, enfin, « *intervenir dans la littérature comme formant, schème compositionnel* »¹ et se constituer en un répertoire de techniques et de formes qui rendent particulièrement sensible l'impératif de précaution que nous avons initialement rappelé. À partir des années 2000, l'heure semble moins aux grands efforts de synthèse qu'à l'approfondissement, à travers des contributions diverses, de certaines questions soulevées par les recherches précédentes. Le sujet retenu par Hoa Hoï Vuong dans sa thèse de doctorat (« La Description musicale dans le roman du XXe siècle », publié en

¹ Françoise Escal, *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 8-10

2003 sous le titre *Musiques de roman* rejoint celui de l'« évocation musicale » qui relie les différents textes rassemblés par Aude Locatelli et Yves Landerouin dans *Musique et roman*¹. L'objet d'étude, ici, est l'évocation, précise et substantielle d'une œuvre musicale (réelle ou fictive) dans un espace textuel caractérisé et limité. Il se situe au croisement des deux premières modalités d'intervention répertoriées par Françoise Escal, celle qui engage le contenu et celle qui affecte le langage. En ce qui concerne la migration des procédés et des structures musicales vers la littérature, qui appelle une approche plus strictement « intersémiotique », on peut mentionner l'ouvrage paru en 2009 sous le titre *Musique et littérature. Jeux de miroirs* et dirigé par Andrée-Marie Harmat, où les possibilités de transposition de la forme fuguée ou du thème et variation, par exemple, sont interrogées². On trouve également à la fin du volume un tableau synoptique qui propose une tentative de définition comparée d'un certain nombre de notions dans chacun des deux domaines, littéraire et musical, qui nous occupent. Enfin, il est intéressant de relever que les études plus classiquement consacrées aux discours *sur* la musique tels qu'ils sont construits dans les œuvres littéraires semblent faire émerger un nouvel axe de recherche, qui soucieux de démythifier en partie le tout-puissant « modèle », porterait son attention sur le scepticisme, le rejet voire l'aversion que la musique suscite par endroits. En témoignent, notamment, les textes réunis et présentés par Claude Coste et Bertrand Vibert sous le titre *La Haine de la musique* (2011) ou l'ouvrage publié à la suite sous la direction de Frédéric Sounac et intitulé *La Mélophobie littéraire* (2012)³.

¹ Hoa Hoï Vuong, *Musiques de romans. Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2003 ; Aude Locatelli et Yves Landerouin (dir.), *Musique et roman*, Le Manuscrit, 2008.

² Andrée-Marie Harmat, *Musique et littérature. Jeux de miroirs*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2009

³ Claude Coste et Bertrand Vibert (dir.), *La Haine de la musique*, *Recherches & Travaux* n° 78, Université Stendhal-Grenoble 3, 2011 ; Frédéric Sounac (dir.), *La Mélophobie littéraire*, *Littératures* n°66, Presses Universitaires du Mirail, 2012.

Sans que cette revue soit évidemment exhaustive, il semble que les orientations méthodologiques dégagées par Françoise Escal constituent désormais un fondement bien compris sur lequel peuvent prospérer les analyses les plus diverses. Le mémoire de thèse achevé par Frédéric Sounac en 2003, et publié récemment sous le titre *Modèle musical et composition romanesque*¹, nous permet toutefois d'affiner notre cadre de travail. Frédéric Sounac prend pour objet d'étude ce qu'on pourrait appeler le fantasme compositionnel des romanciers, cette tentation qui consistait à vouloir appliquer à la fiction narrative des procédés de l'écriture musicale et à rêver le roman comme partition. Cette « utopie esthétique », selon l'expression retenue, constitue le fil rouge d'un parcours historique destiné à en retracer l'archéologie romantique, le règne sous les auspices de ce que Jean-Marie Schaeffer nomme la « théorie spéculative de l'art », et les dernières ramifications, qui voient l'idéalité éclater en « pratiques », dans le roman contemporain. Une des hypothèses théoriques qui gouvernent la réflexion est que tous les modes d'intervention de la musique dans la fiction, y compris les discours les plus descriptifs ou philosophiques, qui ne relèvent pas d'une intention compositionnelle, contribuent à construire une « idéalité musicale » du roman. Les trois directions de Françoise Escal sont alors revues sous l'angle des possibilités de « musicalisation » d'un texte.

Ce tour d'horizon, nous a permis d'esquisser le paysage contrasté dans lequel se situent les fondamentaux qui nous occupent à savoir : temps, récit et musique, C'est en explorant de manière plus approfondie la rencontre entre le temps musical et le temps du récit que nous serons en mesure, en effet, de définir plus précisément notre objet.

¹ Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

I.1.4. Temps musical et temps romanesque

Roland Barthes pose une identité entre langage et littérature ainsi que la priorité du tout sur les parties et la hiérarchie de niveaux en résultant, c'est-à-dire le caractère organique du système linguistique, caractère organique que travaille également la musique savante occidentale.

Et ce qui est ainsi avancé par Roland Barthes est que *«le récit présente la même combinaison que la langue entre deux procès fondamentaux : articulation et intégration, forme et sens»*¹. Ce concours entre articulation et intégration aboutit à éliminer l'histoire au profit de la structure. La notion de « hors temps » qui en résulte est appliquée par les sémiologues et ce concept trouve sa source dans les questions du structuralisme linguistique et de la narratologie : y a-t-il derrière le temps du récit une logique temporelle ?

Pour Barthes, le temps n'existe de ce point de vue que fonctionnellement en tant qu'élément d'un système sémiotique. Il n'appartient pas au discours proprement dit, mais au référent : récit et langue ne connaissent qu'un temps sémiologique, «le «vrai» temps est une illusion référentielle»². Lévi-Strauss ambitionne également de résorber «l'ordre de succession chronologique dans une structure matricielle atemporelle»³.

Les analyses visent ainsi à subordonner tout aspect syntagmatique (temporel) du récit à l'aspect paradigmatique (atemporel) qui lui correspond, à «déchronologiser » le contenu

¹. Paul Ricœur, *Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction*, pp. 62-63.

². Op. Cit., Roland Barthes, *Analyse structurale des récits, Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 27, cité également in ACCAOUI Christian, ., p. 197

³. Cité par Cl. Bremond, *Le message narratif, Communications*, 4, 1964, in Barthes Roland, '*Analyse structurale des récits*', *Poétique du récit*, p. 26 et 55n, également cité in ACCAOUI Christian, op. cit., p. 197

narratif et à le «relogifier »¹, à «donner une description structurale de l'illusion chronologique » car «c'est à la logique narrative à rendre compte du temps narratif»².

Par la suite, La sémiologie de la musique considère que la musique est une suite d'éléments sonores régie par des règles de « distribution », c'est-à-dire par les modalités selon lesquelles ces éléments s'associent, se complètent ou s'excluent les uns les autres. La méthode privilégiée pour «formuler une syntaxe musicale»³ consiste à diviser l'œuvre en unités constitutives distinctes (ou «unités élémentaires» qui ne peuvent plus être subdivisées).

Le critère principal de division étant la répétition, la division de l'œuvre est donc réalisé par comparaison de toutes les unités possibles entre elles⁴ . Cette méthode ne reconnaît pas de critères formels généraux, et, par-delà la mise en évidence de règles de distribution, tend également à « logifier » le discours musical. C'est à dire que la distinction entre formalisme et structuralisme apparaît tant dans l'analyse musicale que dans l'analyse du récit :

La forme se définit par un contenu qui lui est extérieur ; mais la structure n'a pas de contenu, elle est le contenu même,

¹. Op.Cit., *Analyse structurale des récits, Poétique du récit*, p. 26, cité également in RICOEUR Paul, *Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction*, p. 63 ; et ACCAOUI Christian, *Le temps musical*, p. 197

². Ibid., *Analyse structurale des récits, Poétique du récit*, p. 27, cité également in ACCAOUI Christian, p. 197.

³. Ian Bent, *L'Analyse musicale*, Trad. de l'anglais par Annie Coeurdevey et Jean Tabouret, Paris, Main d'oeuvre, 1998, p. 171. La querelle parmi les sémiologues de la musique, suite à l'article 'Méthodes d'analyse en musicologie' de Nicolas Ruwet (1966) a posé la question méthodologique d'une analyse partant d'unités musicales de grandes dimensions ou partant d'une segmentation microscopique, ou bien d'unités de taille moyenne.

⁴. Deux unités considérées comme identiques du point de vue des dimensions retenues pour les principaux paramètres (hauteurs, durées), verront les contextes de leurs énoncés examinés pour y déceler d'autres facteurs d'identité. L'analyse comparative permet de dégager une liste des « unités distinctives », un exposé de leurs modalités de distribution suivi d'un regroupement des unités distribuées de façons identiques ou apparentées, et, en dernier lieu, un nouvel énoncé de la structure musicale utilisant ces unités et les règles qui les régissent ; BENT Ian, op. cit., p. 172.

*appréhendé dans une organisation logique comme propriété du réel*¹

Cette distinction importe dans la suite de l'étude présente, car elle offre une similitude avec les distinctions adoniennes entre catégories formelles concrètes et abstraites, où les premières relèveraient de la structure et les secondes de la forme, au sens où Claude Lévi-Strauss les entend.

Dans l'association récit-durée, il est question de savoir si l'activité narrative² peut faire surgir par analogie un temps musical qui revient pour le cas de, par exemple, Mahler à évaluer le récit à la lumière des affirmations d'Adorno lorsqu'il compare la musique mahlérienne au roman, à l'épopée, et en relève les trajectoires tragiques, citant comme exemples parallèles Proust, Dostoïevski, Flaubert ou Jacobsen.

Et si les constructions théoriques héritées de la linguistique visent véritablement à « déchronologiser » le récit, Paul Ricoeur invite à penser que :

*La lutte contre la représentation linéaire du temps n'a pas nécessairement pour seule issue de « logiciser » le récit, mais bien d'en approfondir la temporalité. La chronologie - ou chronographie - n'a pas pour unique contraire, l'achronie des lois ou des modèles. Son vrai contraire, c'est la temporalité elle-même*³.

La conduite du récit suivant le schéma tension-crise-résolution se propose de correspondre à un schéma de structuration du temps musical avec laquelle l'auditeur occidental tente d'établir une analogie de configuration. Or, s'il est bien question de

¹. Claude Lévi-Strauss, *La structure et la forme, réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp*, Cahiers de l'Institut de science économique appliquée, série M, n°7, 1960, pp. 1-36 reproduit dans *International Journal of Slavic Poetics and Linguistics*, vol. 3, La Haye, 1960, pp. 122-149, sous le titre '*L'analyse morphologique des contes russes*' ; cité in RICOEUR Paul, *Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction*, p. 67.

². Paul Ricoeur, *Temps et récit, Tome III, Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 11,

³. Paul Ricoeur, *Temps et récit I, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 65.

structure, la narration semble, en aval, inconciliable avec la forme musicale traditionnelle, et remettant ainsi en cause l'association récit non pas dans son rapport à la durée opposée au «hors-temps», mais dans sa configuration.

Il est ici question d'un déplacement de la « signification », et non d'une définition visant, comme chez Pierre Boulez, à distinguer la narration de l'ironie, puisqu'elle est reprise en charge par le fantastique. Ce qui pose problème est non pas d'assimiler le discours à l'intrigue mais d'opposer le fantastique à l'ironie, chez Hoffmann, se propose tout à la fois comme discours, narration et intrigue ; nous allons voir cela dans le chapitre suivant, consacré à l'analyse de l'œuvre de Hoffmann.

La musique et la littérature se partagent donc le temps :

L'élément commun et fondamental où baignent les deux arts, écrit Hoa Hoï Vuong, c'est le temps. Tous deux ont affaire avec une succession de sons articulés et organisés selon des structures de perceptions analogues : tension, répétitions, contrastes ¹.

Le temps dans lequel elles se déploient et qui leur donne matière les soumet toutes deux à une même loi, celle de la succession et de l'écoulement, qui impose de construire le sens en enchaînant un élément après l'autre : les notes, les mots, les phrases linguistiques ou musicales.

À cela, il faut ajouter les conséquences de l'écart sémiotique. Parce que la musique est privée de la double articulation du langage verbal, son rapport au temps est davantage unifié. Sur ce constat, Hoa Hoï Vuong remarque encore :

On ne peut confondre la durée musicale, faite de valeurs rythmiques exactes qui tissent une continuité sans faille, avec le procès essentiellement discontinu des phrases : le temps musical

¹ Op. Cit., Hoa Hoï Vuong, *Musiques de roman*, p. 32.

*est clos, autonome, c'est un présent dynamique qui n'a d'autre fin que sa propre réalisation ; au contraire, le roman favorise une discontinuité du sens qui oblige le lecteur à opérer une synthèse perpétuelle de séries hétérogènes*¹.

Le récit, décrit de la sorte, est uniquement redevable du « temps logique » dont parle Barthes dans son *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Le temps du récit est celui de son référent, il est absent du discours proprement dit. À l'inverse, la musique non-signifiante ou du moins sans référent, n'est que chronologique. Les sœurs temporelles peuvent-elles encore s'entendre ? L'incompatibilité pourrait être encore plus radicale. Du langage verbal, en effet, il ne faut pas seulement retenir son usage poétique, le verbe peut accéder au rang de l'art, cela est admis, parfois concédé, au prix d'une réflexion préalable sur les fonctions du langage et les différents « régimes » d'art tant au sens de Gérard Genette.

I.2. Langage et musique

« *Dire et chanter étaient autrefois la même chose* », écrit Rousseau, reprenant une formule antique, dans son *Essai sur l'origine des langues*. On ne saurait dire en moins de mots, ni avec plus de force, la parenté naturelle qui unit musique et langage. Tout se passe comme si, à ses yeux, à partir d'une fonction unique, s'étaient séparés deux modes d'expression, l'un, le langage, utilisant l'instrument naturel que constituent les organes phonateurs – bouche, langue, larynx, etc., l'autre ayant recours à des instruments artificiels, plus ou moins complexes, mais toujours issus de l'industrie humaine. Le langage articule des signes, la musique organise des sons ; quelle parenté peut-il y avoir, entre ces deux activités ?

¹ Ibid., *Musiques de roman*, p. 165-166.

Les rapports des différents éléments supposent à la fois extériorité et relation intrinsèques, certes, sur la partition, les notes sont extérieures les unes aux autres, comme, dans la description que l'on en donne, les états de conscience paraissent juxtaposés. Mais en réalité, dans la mélodie, les notes se conjuguent de manière telle que l'on ne peut plus les séparer sans dénaturer l'ensemble, qui est bien autre chose que la somme des éléments qui le composent ; il y a bien une multiplicité, mais celle-ci se sublime dans l'unité de la phrase musicale, et dans le temps qui est la dimension de la musique il n'y a pas de contradiction entre le discontinu des notes telles qu'elles sont sur la partition et la continuité de la mélodie qu'elles composent. Cette continuité n'est pas la juxtaposition, mais bien l'interpénétration des différents éléments : chaque note déborde sur la suivante et retient quelque chose de celle qui la précède, de sorte que ce qui est perçu n'est pas à proprement parler une succession, mais une unité qui dure¹ et qui forme un système significatif et sémiotique qui peut-être interpréter et comparer avec le langage, dans le cas de cette études, sur le plan structural.

I.2.1. Sémiotique et perception

Pour approfondir l'idée de la migration des procédés et des structures musicaux vers la littérature qui appelle à l'approche intersémiotique, nous reprenons la question du «Langage et musique»², et si on peut restituer la généalogie à travers les déclinaisons des formulations qui la présupposent, toutes dotées d'implications différentes et supposant des modifications constantes de point de vue («parole et musique», «mise en musique du texte», «musique et littérature»). Cependant, telle qu'elle est posée ici, du fait de l'emploi du terme de «langage », cette question comporte des résonances

¹ Philonenko Monique, « Musique et langage », *Revue de métaphysique et de morale*, 2007/2 (n° 54), p. 205-219. DOI : 10.3917/rmm.072.0205. URL : <http://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2007-2-page-205.htm>. Date de consultation : 10/04/2017, 14h44.

² Mathilde Vallespir, « Langage et musique : approches sémiotiques », *Fabula / Les colloques*, Littérature et musique, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1274.php>, page consultée le 08 juin 2011.

sémiotiques. Au-delà même, elle semble s'inscrire dans le champ de la sémiotique structurale : sa forme duelle construit en effet de manière sous-jacente un système oppositif impliquant que les deux termes rapprochés ici, le langage et la musique, soient définis l'un par rapport à l'autre, l'un contre l'autre. L'actualité de la question paraît donc résider dans la nécessité épistémologique d'affranchir ce champ problématique de la binarité qu'il affiche, en l'intégrant à une perspective plus large : celle d'une sémiotique comparée des arts, laquelle présuppose la prise en compte de l'instance subjective nécessairement impliquée dans l'expérience artistique.

Que cette question, largement étudiée dans les années 1970-1980 puisse encore être d'actualité aujourd'hui, dans des journées d'étude consacrées à la relation entre littérature et musique, dans un champ donc déplacé par rapport à la sémiotique, peut étonner. Cela suppose d'une part, qu'on ne peut plus aujourd'hui (ni ne cherche à) faire l'économie de l'approche structurale, sorte de fondement nécessaire si l'on s'intéresse à des questions impliquant ces deux champs sémiotiques.

Avant d'aller plus loin, il importe de mesurer ce que les analyses sémiotiques structurales ont apporté aux recherches « croisées » impliquant langage et musique.

Pour tenter, donc, un bilan sémiotique rapide¹, musique et langage constituent deux systèmes sémiotiques, caractérisés par leur aptitude à produire quelque-chose, diversement appelé sens (au singulier ou au pluriel), signification, signifiante, catégorisation. Tous deux partagent une double nature graphique et acoustique, sans pour autant que ces manifestations caractérisent identiquement ces deux systèmes. L'écriture et la «réalisation orale» du discours sont considérées comme deux modes de

¹. Ibid., "*Langage et musique : approches sémiotiques*", Littérature et musique, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1274.php>, Consulté le 14 juin 2011.

réalisation différents du système verbal¹. En outre, musique et langage sont deux «chronosyntaxes»² la première à signes simultanés ou potentiellement simultanés, le second à signes «asimultanés».

Enfin, les deux systèmes sont articulés différemment : si le verbal comporte une double articulation, le musical répond à une articulation simple.

Par ailleurs, d'un point de vue perceptif et productif, ils mobilisent deux canaux perceptifs similaires : le canal auditif et le canal visuel (pour la manifestation graphique de ces deux systèmes, quel que soit le statut qu'on donne à celle-ci). Ils partagent en outre la voix comme canal de production. Précisons toutefois d'une part que cette dernière constitue le canal exclusif du système verbal quand elle n'est qu'un canal parmi d'autres pour le musical, la production musicale pouvant être véhiculée par bien d'autres instruments.

D'autre part, elle est utilisée différemment dans les deux systèmes : selon les contraintes du langage articulé pour le système verbal et selon les paramètres de la musique (timbre/hauteurs/rythme). Ceci implique la mobilisation d'éléments anatomiques différents, qui peuvent être utilisés en même temps³. Donnant ainsi lieu à un «stimulus composé»⁴, La voix apparaît donc comme point d'intersection privilégié entre musique et langage – ce qui explique d'ailleurs la fréquente réduction de la question de la relation entre langage et musique à la question musique/parole.

¹. Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Points Essais – sciences humaines, De Boeck et Larcier, 1996, Seuil, Paris, 2000, p. 56 et p. 223-238.

². Ibid., *Précis de sémiotique générale*, p 153.

³. *Le cerveau musicien, neuropsychologie et psychologie cognitive de la perception musicale*, Bernard Lechevallier, H. Platel, F. Eustache, De Boeck et Larcier, 2006, « *Analyse des différents stimuli auditifs : musique, langage et bruit. Etude comparative.* », C. D'Alessandro, p. 33

⁴. Ibid., *Le cerveau musicien, neuropsychologie et psychologie cognitive de la perception musicale*, p. 33.

Or, ce serait là réduire un faisceau de connexions dont on peut à présent tenter de brosser une typologie.

I.2.2. Mise en relation

La relation entre musique et langage ainsi qu'elle a pu être envisagée aux différents moments de l'histoire de la musique, de l'esthétique ou plus récemment, de la sémiotique, peut se situer à des niveaux différents.

Dans un premier cas de figure, musique et langage sont associés dans l'objet d'étude de l'analyste. Il en va ainsi dans toutes les productions dites « mixtes », et entre autres, dans les genres musicaux mixtes, tels que les mélodies (Lieder), les cantates, les passions ou l'opéra. Le lien entre musique et verbe est interne à l'objet étudié, et l'analyse a pour but de mettre à nu ses modalités et caractéristiques, sous différents points de vue (forme ou prosodie par exemple). C'est dans ce cadre que s'inscrit la question de la prévalence de l'un sur l'autre (*prima la parola*, ou *prima la musica*) qui traverse l'Histoire de la musique, question dont la dimension polémique est fondée sur les conceptions esthétiques qui constituent cette Histoire.

Dans cette perspective, le langage est traité comme parole. Il s'agit d'un langage proféré, oralisé. Une telle restriction du terme est ainsi liée au corpus traité et à la problématique qu'il implique.

Il est une autre façon de mettre en relation musique et langage : non plus au sein de l'objet d'étude, mais par le biais de l'outillage analytique propre à rendre compte de ces systèmes. On vise ici les transferts théoriques d'un système à l'autre, de la linguistique à la musicologie ou de la musicologie à la linguistique. Le lien entre musique et langage se situe ainsi sur un plan méthodologique, l'objet d'étude pouvant être mixte, exclusivement musical ou exclusivement verbal.

Cette piste d'investigation a été largement exploitée depuis l'ère structurale. Et si la mobilisation de l'appareil théorique musical en vue de l'analyse du langage verbal est restée relativement limitée¹, en revanche, l'appareil linguistique a été très largement convoqué pour rendre compte des structures musicales.

Depuis les années 1960, on peut d'ailleurs distinguer trois phases de transfert entre linguistique et musicologie. En un premier temps, c'est la syntaxe qui sert d'intersection entre les deux systèmes, les développements de travaux linguistiques syntaxiques laissant espérer qu'une application de cette perspective à la musique puisse être féconde. Les protocoles d'analyse syntaxique sont ainsi mobilisés au profit de la musique par les chercheurs, pour leur majorité des grammairiens appliquant les outils de leur discipline à la musique, tels que N. Ruwet², E. Benvéniste³ et J. Molino⁴.

Cette première phase se dessine dans les années 1965-1975. Dans les années 1980-1990, c'est au tour des théories sémantiques et narratologiques d'être reprises en vue de l'analyse du fait musical: l'œuvre de A.J. Greimas s'impose pour quelques musicologues tels que E. Tarasti⁵ ou M. Grabocz⁶, comme guide d'une nouvelle piste de recherche quand, parallèlement, les travaux de Molino et de Peirce servent de

¹. On en trouve un célèbre et efficace exemple chez Ducrot, qui a repris la notion de polyphonie à la musique (La perspective se maintient dans le champ littéraire, dans les études tentant de mettre à nu les structures musicales du roman notamment, comme en témoigne par exemple l'intervention d'Andrée-Marie Harmat).

². Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1972,

³. *Semiotica*, 1969, n° 1-2, « *Sémiologie de la langue* », p. 1-13.

⁴. « *Fait musical et sémiologie de la musique* », *Musique en jeu*, n° 17, p. 37-62, 1975. Dans ce numéro, noter aussi la présence d'articles de N. Ruwet et de J. J. Nattiez, qui confirme la périodisation donnée.

⁵. *Sémiotique musicale*, coll. Nouveaux Actes Sémiotiques, PULIM, 1996.

⁶. *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt*, influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales, Kimé, Paris, 1996 (première édition 1986).

fondement à l'édification d'une sémiotique musicale, représentée essentiellement par J. Nattiez¹.

Enfin, on peut distinguer un troisième stade, dans les années 1990, qui se caractérise doublement: d'une part s'y effectue le bilan des étapes précédentes d'une part qui Témoignent de cette visée synthétisante l'ouvrage de R. Monelle, *Linguistics and Semiotics in music*² ainsi que, par exemple, la thèse de M.N. Masson, dans laquelle l'auteur se livre à une critique des deux tendances antérieures³. D'autre part et consécutivement, se développe largement l'approche cognitive, dans laquelle le parallèle entre musique et langage est mené à partir des mécanismes cognitifs mis en jeu dans l'appréhension de ces deux systèmes.

Une telle approche ne suppose pas forcément que la comparaison entre musique et langage constitue le centre du propos. Celle-ci n'est cependant jamais loin, compte tenu du fait que, les recherches sur la cognition du langage ayant précédé celles menées sur la perception de la musique, le langage, demeure un comparant efficace et courant. On peut citer pour exemple les travaux de J.A. Sloboda⁴ à la fin des années 1980, ou l'ensemble des études effectuées sous la direction de S. Mc Adams dans les vingt dernières années⁵.

¹. Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie, Musique-passé-présent*, C. Bourgois, Paris, 1987.

². Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in music*, Harwood Academic Publisher, London, 1992.

³. M-N. Masson, *De l'application de certains concepts linguistiques dans les processus d'analyse musicale; réflexion théorique et analyse appliquée*, EHESS, Doctorat de l'Université, musique et science du langage, sous la direction de F. B. Mâche, 1998, non publié.

⁴. John A.Sloboda, *L'esprit musicien*, psychologie cognitive de la musique, P. Mardaga, Liège-Bruxelles, 1985

⁵. Voir par exemple S. Mc Adams, I. Deliège, *La musique et les sciences cognitives*, éd. Pierre Mardaga, Liège-Bruxelles, 1989, Actes du symposium sur la musique et les sciences cognitives, 14-18 mars 1988, 649 pages, ou Stephen Mc Adams-Emmanuel Bigand, *Penser les sons, psychologie cognitive de l'audition*, Puf, coll. «Psychologie et science de la pensée », 1994, Paris.

De cette ère structurale, et en particulier de l'emprunt des modèles linguistiques par la musicologie en vue de l'analyse du fait musical, on ne peut nier les apports. Ils ont permis la détermination précise des composantes du système musical, ont fourni ainsi à la musicologie, des outils analytiques puissants, et plus largement, ont développé dans l'analyse des deux systèmes, le souci de la précision, habituant l'analyste à une acuité descriptive dont aujourd'hui il est difficile de faire l'économie.

Mais au-delà peut-être et surtout, ces démarches ont ouvert la question des outils analytiques, autorisant de ce fait une certaine liberté conceptuelle propre à amorcer un décloisonnement disciplinaire. D'autre part, elles ont permis de réfléchir à la part de rationalité que comporte la musique, et à prendre plus largement conscience qu'il s'agit d'une sémiotique à part entière, même si, ou plutôt parce qu'elle diffère du verbal par ses modalités.

Mais, comme toutes, une telle approche n'est pas dénuée de limites : l'apparente symétrie de la question dissimule une dissymétrie entre les deux langages : comme F. Dosse le rappelle dans son *Histoire du structuralisme*¹, la science pilote du structuralisme étant la linguistique, la sémiotique structurale subit l'ombre portée du langage sur la musique.

Ainsi, la musique est parfois réduite de force à des catégories verbales qui lui sont étrangères, ce qui a deux conséquences : d'une part, l'assimilation (abusive) des deux systèmes, et l'écrasement de la spécificité de chacun d'eux², d'autre part, le

¹. François Dosse, *Histoire du structuralisme, Tome I, le champ du signe, 1945-1966*, éd. La Découverte, Paris, 1991 et *Tome II, le chant du cygne, 1967 à nos jours*, éd. La Découverte, Paris, 1992.

². L'objet musical se voit par exemple imposer un mode de structuration verbal – remis en cause également pour le langage, tel que la binarité saussurienne.

gauchissement des concepts transférés¹. La question « musique et langage » semble ainsi recouvrir une fausse jumelle, celle du « langage de la musique ».

Plus largement, c'est à une essentialisation de l'objet sémiotique qu'a pu donner lieu la perspective structurale. Nous en donnerons deux emblèmes : d'une part, les Actes du colloque de Cluny de 1968² ; fer de lance du structuralisme littéraire, ils manifestent un repli de l'interprétation sur le texte, en évacuant la dimension réceptive de l'œuvre³; d'autre part, la célèbre notion de «niveau neutre» : distinguée des niveaux «poïétique» et «esthétique» au sein d'une tripartition rendant compte des modes d'accès à l'œuvre (tripartition reprise par J.J. Nattiez à J. Molino), ce «niveau neutre» prétend se soustraire à toute visée intentionnelle⁴.

I.2.3. Pour une sémiotique cognitive comparée des arts

Pour mettre en pratique cette sémiotique, une voie possible nous paraît être l'approche cognitive. Cette dernière est appelée par la perspective phénoménologique sous-jacente, là encore, sous certaines conditions, phénoménologie et cognition ne faisant pas forcément a priori bon ménage⁵. La comparaison entre nos deux systèmes peut ainsi être menée à partir des schèmes perceptifs sur lesquels repose la perception des deux systèmes sémiotiques. Ces derniers, du fait qu'ils présupposent de dépasser

¹. Il en va ainsi pour la notion de polyphonie, gauchie par son transfert en linguistique, et pour celle d'isotopie ou d'énoncé/énonciation en musicologie – pour une étude développée de ces gauchissements, voir Mathilde Vallespir, op. cit., p. 24-43.

². *Linguistique et littérature*, Actes du colloque de Cluny, 16-17 avril 1968, in *La Nouvelle Critique*, numéro spécial, 1969.

³. Pour une analyse critique, voir M. Vallespir, *La linguistique cognitive au service de l'histoire de la littérature : la poésie moderne comme altération cognitive*, actes du colloque de Besançon « linguistique et littérature », novembre 2007.

⁴. Mathilde Vallespir, *L'exorcisme produit par des œuvres poétiques et musicales de la guerre et du direct après-guerre, 1939-1950*, Tome I, p. 225-226.

⁵. Voir J. Petitot, F. J. Varela, B. Pachoud, J.-M. Roy, *Naturaliser la phénoménologie, essai sur la phénoménologie contemporaine et les sciences cognitives*, Paris, CNRS Editions, 2002, où est posée d'emblée le problème de la compatibilité de ces deux perspectives.

tout subjectivisme solipsiste, fondent la dimension intersubjective de l'analyse. Ils peuvent ainsi servir de jalons pour rendre compte de la contre-violence au logos opéré par les objets envisagés, contre-violence propre à fonder une analyse éthiquement orientée.

Une telle méthode, dont on a ailleurs exposé les principes¹, permet ainsi de fournir des outils analytiques en affinité avec les présupposés théoriques de l'approche proposée, sans pour autant faire le deuil de la précision descriptive propre à l'ère structurale. Enfin, elle permet d'inscrire la binarité du couple musique/langage au sein du multiple, de la gradualité, seuls propres à rendre compte de l'expérience d'art.

I.3. La lecture de la musique dans la littérature

Cette partie tentera d'examiner l'apport de la musique dans la littérature du point de vue de la lecture. La démarche musicale et l'intervention romanesque y sont considérées comme deux approches esthétiques différentes ayant entre elles de profondes affinités. A travers l'analyse de « *Passacaille* » de Robert Pinget et de « *la Fugue* » de Roger Lapone, œuvres appartenant à ce que l'on a appelé le " Nouveau Roman ", l'analyse amène le lecteur à s'interroger sur la pertinence de la musique au sein de l'œuvre littéraire et à établir des liens entre les modes de signification des deux formes d'expression.

Elle met en relief des analogies de structure qui permettent l'identification du texte, lui donnent une direction et en même temps soulignent la dimension musicale du

¹. Mathilde Vallespir, *La linguistique cognitive au service de l'histoire de la littérature : la poésie moderne comme altération cognitive* (art. cit. supra) et L. Kurts-Wöste, M. Vallespir, *Comment la stylistique peut-elle s'enrichir d'une perspective trans-sémiotique ?*, Actes du colloque de Rennes « *Questions de stylistique, stylistique en question* », février 2008.

roman. Frédérique Arroyas¹, entend souligner dans son ouvrage l'importance de la lecture en tant que construction de sens.

L'acte de lecture est beaucoup plus qu'un simple décodage : il fait intervenir le corps, l'imagination, la mémoire. C'est durant la lecture que le texte devient un objet dynamique signifiant où toute la potentialité de l'écrit est actualisée. De ce point de vue, la lecture musico-littéraire devient un lieu original où est mise en évidence l'interaction entre le romanesque et la musique, où sont révélées les composantes musicales pertinentes à l'interprétation du texte par le lecteur.

Il s'agit de reconnaître lors de la lecture de textes littéraires, la dynamique musicale du langage dans ses multiples composantes formelles. Puisque, en fin de compte, c'est à travers l'acte de lecture que l'actualisation des ressources aura les particularités du langage écrit.

L'évocation de la musique au sein d'une œuvre littéraire peut être ce qui provoque les lectures à rendre compte de la pertinence de la musique pour le texte.

Faisant référence à Marcel Proust, comme exemple du canon littéraire, la place importante qu'occupe la sonate de Vineuil dans *À la recherche du temps perdu* qui a incité plus d'un lecteur à forger des interprétations quant au rôle de cette présence musicale dans son œuvre. Lorsque face à telle technique de répétition textuelle, de jeu phonique, on peut retrouver aisément des similarités avec des techniques musicales. Cela peut mener à la formulation d'analogies entre l'œuvre littéraire et la musique.

On explorera ainsi, le rôle du lecteur dans l'interprétation d'une œuvre littéraire, les paramètres qui entourent la fabrication d'analogie entre la musique comme présence

¹. Angel. Y. Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire : à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*, Montréal, PUM, 2001.

signifiante au sien d'une œuvre littéraire. Lors de la lecture d'une œuvre, les lecteurs sont conviés à dépasser les frontières du texte et à le placer dans un champ plus vaste d'interprétations artistiques. Le projet consistera de poursuivre l'étude des techniques employées pour détecter la présence musicale dans une œuvre littéraire et les situer dans un cadre expérimental définie dans le temps. En analysant les ouvrages de Hoffmann, Proust et Boudjedra, nous allons tenter de montrer leur aspect moderne, une esthétique qui se caractérise par une dimension autoréflexive qui met en exergue les mécanismes de l'écriture et qui, par conséquent, incite les lecteurs à la prise de conscience de leur acte de lecture et ce, dans la mesure où ces romans favorisent l'intervention du lecteur dans le processus d'interprétation et propose des modèles extérieurs, entre autre, des formes musicales.

I.3.1. La composition musicale dans le texte littéraire

L'approche des textes consacrés à la musique, nous aidera à mieux cerner les relations complexes qu'entretiennent le domaine littéraire et le domaine musical.

Le vaste domaine des fictions inspirées par la musique qui, lorsqu'elles se réclament de modèles structurels musicaux, offrent une piste de lecture stimulante au critique, est tenu cependant de ne pas céder à la tentation du rapprochement analogique gratuit et de garder à l'esprit la dimension métaphorique de tout parallèle compositionnel.

Les rapports de la musique et de la littérature au XXe étaient envisagés de manière diachronique, à travers les différents mouvements - tels l'impressionnisme, l'expressionnisme, le futurisme, le dadaïsme - qui furent, par leur dimension pluridisciplinaire, le lieu de rencontres entre compositeurs et écrivains.

Cette approche permet, du point de vue de la poétique, de réfléchir à l'évolution des formes musico-littéraires, aux fictions littéraires inspirées par l'art sonore et à certaines notions, telle « l'œuvre ouverte », qui sont au centre des préoccupations de la modernité musicale et de la modernité littéraire. Pour ce, notre recherche s'appuiera en premier lieu sur les travaux de comparatistes qui offrent une ouverture sur les littératures musicales modernes et contemporaines.

Françoise Escal fait référence à une hypothèse de Claude Lévi-Strauss, dans un ouvrage où elle envisage tour à tour la musique comme «imaginaire de la littérature» et la littérature comme «imaginaire de la musique», pour expliquer que la littérature des temps modernes soit «grande consommatrice» (selon ses propres termes) de titres musicaux¹. Nous avons eu recours aux termes exacts de l'explication de Lévi-Strauss:

Or, il semble bien que le moment où musique et mythologie ont commencé d'apparaître comme des images retournées l'une de l'autre, coïncide avec l'invention de la fugue, c'est à dire une forme de composition qui, je l'ai plusieurs fois montré [...], existe pleinement constituée dans les mythes où, depuis toujours, la musique eût pu aller la chercher. Que se passe-t-il donc à l'époque où elle la découvre ? Cette époque correspond aux temps modernes où les formes de la pensée mythique relâchent leur mainmise au profit du savoir scientifique naissant, et cèdent le pas à de nouveaux modes d'expression littéraire. Avec l'invention de la fugue et d'autres formes de composition à la suite, la musique assume les structures de la pensée mythique au moment où le récit littéraire, de mythique devenu romanesque, les évacue. Il fallait donc que le mythe mourût en tant que tel pour que sa forme s'en échappât comme l'âme quittant le corps, et allât demander à la musique le moyen d'une réincarnation. En somme, tout se passe comme si la musique et la littérature

¹. Op.Cit., *Contrepoints : Musique et littérature*, p.34.

s'étaient partagés l'héritage du mythe, En devenant moderne avec Frescobaldi puis Bach, la musique a recueilli sa forme, tandis que le roman, né à peu près en même temps, s'emparait des résidus déformalisés du mythe, et désormais émancipé des servitudes de la symétrie, trouvait le moyen de se produire comme récit libre. On comprend mieux ainsi les caractères complémentaires de la musique et de la littérature romanesque depuis le XVII^e ou le XVIII^e siècle jusqu'à nos jours: l'une faite de constructions formelles toujours en mal de sens, l'autre faite d'un sens tendant vers la pluralité, mais se désagrégant lui-même par le dedans à mesure qu'il prolifère au dehors, en raison du manque de plus en plus évident d'une charpente interne à quoi le nouveau roman tente de remédier par un étaieement externe, mais qui n'a plus rien à supporter¹.

Lévi-Strauss révèle ici de manière assez convaincante l'existence et les origines d'une complémentarité entre la musique et le roman, qui ne peut manquer de conforter dans la poursuite de ses travaux celui qui se livre à une étude comparative sur ce terrain.

Dans le chapitre intitulé *Une symphonie commerciale*, Françoise Escal étudie la fonction de la référence à la Cinquième symphonie de Beethoven dans le roman de Balzac *César Birotteau*. Il est communément admis que cette symphonie a pour thématique le Destin. Ainsi, Beethoven lui-même aurait dit à propos des quatre premières notes constituant la cellule rythmique sur laquelle tout est construit: "So pocht das Schicksal an die Pforte.", qui veut dire en français « le destin est près de nous » Selon F. Escal, *César Birotteau* et la 5^e symphonie ont une thématique commune: pour Balzac, les premières années de la Restauration sont, selon les termes de F. Escal, « le matériel romanesque qui joue comme moteur des passions et agent du destin ».

¹. Claude Lévi-Strauss, *L'homme nu*, in *Mythologiques IV, Finale*, Plon, 1971, pp. 583- 584.

Dans *César Birotteau*, la 5^e éclate à deux moments du récit (à la fin du bal et lors de la réhabilitation finale de Birotteau).

Ainsi, « la figure musicale dans le roman devient un élément rhétorique d'amplification. » Et Françoise Escal poursuit en disant que la Cinquième a une fonction d'écho, de rappel, qui structure le roman puisque les deux incises de cette symphonie terminent symétriquement les deux grandes parties du roman, à savoir « César à son apogée » et « César aux prises avec le malheur ». Elle conclut en résumant le mécanisme d'intégration de la musique dans le roman de la sorte :

De Beethoven à Balzac, le signifiant sonore qui s'est transmué en matière linguistique, en message verbal écrit, recouvre quelque chose de son origine perdue, quand le thème littéraire qu'il est devenu (unité de contenu), auquel il a donné lieu dans le roman, est employé musicalement : disposé, composé comme signifiant à la surface de l'énoncé ...¹.

Dans une autre étude portant sur le roman *Consuelo* de Georges Sand, elle estime que la musique est présente à trois niveaux distincts :

- Le roman raconte la vie de musiciens “réels” ou inventés comme Haydn ou le Porpora.
- Le récit emprunte certaines de ses formes à la musique.
- Il y a un discours sur la musique (l'œuvre a une portée didactique).

Pour Françoise Escal, *Consuelo* est par conséquent “un roman musical”. En ce qui concerne les caractéristiques qu'elle résume, nous trouverons certaines d'entre elles dans notre corpus. Sont-ils “musicaux” pour autant ? Il nous appartiendra de le montrer,

¹. Op. Cit., *Contrepoints*, p. 64.

Pour l'instant, nous nous limiterons à constater que les critiques se sont maintes fois intéressés à l'influence de la musique dans la littérature.¹

C'est notamment le cas des linguistes. Françoise Escal elle-même, dont le propos n'est pourtant pas à proprement parler "linguistique", utilise des termes comme "surface de l'énoncé", "signifiant", etc.

On le voit : les relations entre la littérature et la musique sont loin d'être simples. Elles ne sauraient se restreindre aux affinités électives entre musique et poésie. En effet, la littérature intègre la thématique musicale et peut vraisemblablement s'inspirer des formes de la musique, d'autre part l'inspiration musicale puise à l'occasion ses sources dans la littérature. Nous essaierons de montrer qu'inversement, une lecture adéquate à la composition des textes sélectionnés, requiert une part de perception sonore de ce réseau d'échos des motifs que Barthes nomme la *signifiance* du texte, Genette sa *diction*.

Enfin, d'après Dahlhaus, dans la relation entre le motif et ses variations (ou ses variantes), cette relation formelle, compositionnelle, s'impose plus à la perception que le matériau initial, concret, qui formait le motif, l'anticipation d'un motif musical dans une zone tonale (ou thématique) précédant celle dans laquelle il apparaîtra est chose courante en musique. Anticipations et rappels sont fréquemment usités (souvent assortis d'un tronquage de la cellule, du motif ou du thème) dans le *développement* de l'*allegro de sonate*.

Or, précisément, nous montrerons que dans les corpus en chantier, l'imbrication des plages temporelles (et partant des intrigues) les plus diverses participe d'une

¹. Signalons l'existence d'un article de Horst Petri intitulé : *Strukturparallelen et de Forin - dans la littérature et la musique*, un commentaire qui, paradoxalement, vaut plus pour les exemples d'œuvres littéraires qu'il donne, que pour une véritable confrontation des formes. In : *La littérature et musique, un manuel à la théorie et à la pratique d'une région frontalière komparatistischen*, Berlin, Erich Schmidt, 1984.

écriture romanesque préoccupée avant tout de la composition, c'est-à-dire la forme - par rapport au contenu.

I.3.2. De la narration romanesque à la narration musicale

Aux côtés des frontières de la narration romanesque, une narration musicale aussi importante se laisse découvrir, où la complication n'est plus la question romanesque : quelles aventures attribuer à quel personnage dans tel ordre syntagmatique ou chronologique, elle est plutôt musicale : Quelles modulations et variations affectent le déploiement temporel de tel motif ?

Thierry Martin condamne la dominance de la narration romanesque, qui loin d'épuiser l'ensemble des récits, l'emboîte dans un axe syntagmatique de la combinaison des séquences à lui en étouffer la voix¹.

Dans quelle mesure la narration musicale vient délivrer le récit et transforme sa voix étouffée par une voix chantante ?

La lecture des récits était bornée à un type particulier de narration : «la narration romanesque », ce qui est loin d'épuiser l'ensemble des récits. Cette narration repose sur quatre principes dominants : le perspectivisme du personnage comme point-référent des lignes narratives, la prédominance de l'axe syntagmatique de combinaison ordonnée des séquences, la temporalité chronologique et linéaire de l'histoire narrée, l'antécédence supposée d'une histoire posée en amont du récit transforme la voix de la narration en une voix balbutiante et étouffée. Ainsi intervient la « Narration musicale » et balaie les quatre principes pour imposer ces nouveaux principes à chacun : le principe d'une pluralité a-centrée et mouvante de motifs variés, une prédilection accordée à l'axe paradigmatique et métaphorique de la sélection des motifs. La temporalité tressée des

¹. Thierry Martin, *Pour un récit musical*, Paris, L'Harmattan, 2002,302p.

relations achroniques entre les échos musicaux anamorphique. Ces trois principes se réunissent pour délivrer la voix étouffée par une voix chantante.

*Une voix modulant et tressant des motifs en variation continue,
qui place au premier plan la narration et fait taire la tyrannie
d'une histoire narrée en amont¹.*

Cette idée renvoie au récit musical, plutôt une narration à la manière de l'art musical, de la répétition-variation exposant un thème, des motifs, dans une trame non linéaire de la combinaison des séquences dans une temporalité embrouillée. Dans ce sens, on peut avancer que la musicalité des narrations littéraires ne cesse d'exemplifier la singularité de temporalité et des matériaux propres à chaque art et qu'entre eux se nouent des passerelles, des dialogues qui brouillent les frontières, sans autant constituer une essence générale et commune de l'Art.

*Une narration musicale naît, par sa capacité inventive
d'interruption de la narration romanesque, sans quitter
cependant les domaines du récit, puisque la proposition
narrative de base n'a pas disparu. Certes elle n'est plus le lieu
stratégique qui servait d'articulation entre la narration
proprement dite et des descriptions d'un univers préexistant,
mais elle reste le tremplin de nouveaux personnages musicaux,
points virtuels éclatés de conjonction de plusieurs motifs, dont
les aventures et métamorphoses constituent la trame d'une
narration éclaté, plurielle, fragmentaire, où le problème
dynamique n'est plus la question romanesque².*

Alain Robbe-Grillet³, suggère au long de ses *Romanesques* une approche d'écoute plus musicale, par la construction d'une analogie réglée, repérant les trois temps

¹. Ibid., *pour un récit musical*, p.9.

². Idem., *pour un récit musical*, p.115.

³. Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient, Angélique ou l'enchantement, les derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, respectivement, 1984, 1987, 1994.

imbriqués d'une poursuite de la narration sonate, de sa destruction par l'entrée de motifs multiples et instables en interrelation constante, et de l'instauration d'une nouvelle forme narrative et musicale à partir de ce nouveau matériau; l'auteur signale l'apparition, des séquences au présent de l'indicatif qui viennent déranger le cours normal romanesque des passés simples et des imparfaits de l'indicatif, parfois même temps absent, aussi des parcours labyrinthiques, des piétinements et des répétitions soulignant un éclatement du genre romanesque pour une forme musicale.

Une tendance que manifestent les éléments musicaux, celle de résister à la diversification dont naît le temps musical, de remonter ce temps. Et comment pourraient-ils remonter le temps de l'hétérogénéisation sinon en essayant de contrecarrer la diversification, en se présentant au nom d'une unicité, placée dans un passé potentiel ou dans un futur actuel.

L'œuvre musicale est syntaxiquement tautologique, car le temps et l'espace musical ne préexistent à leur mise en discours et se déterminent réciproquement à chaque instant. Aussi, est-elle une thèse, dans le sens que la logique confère à ce terme, à l'instar d'une langue imaginaire dont les règles grammaticales se définiraient au moment même de la production de phrases : aucune expression fautive ne pourrait être formulée dans cette langue. À cause de la relation instantanée et mobile du temps et de l'espace, la musique évacue le contingent et la prédétermination et ne garde que l'aspect analytique (dans le sens de Kant), la forme logique des événements. Chaque fois, nous reconnaissons cette forme logique mais, à la différence du langage parlé, nous acceptons implicitement que d'autres formes logiques sont possibles et toutes ces formes logiques sont à la fois irréductibles et non contradictoires entre elles.

Une pièce de musique est une tautologie parce que l'espace, qui confère aux éléments leur signification, ne précède pas l'œuvre. Il n'est jamais que l'espace d'une

œuvre, il n'est pas un a priori et il n'est pas conventionnel non plus. Le monde des significations du discours s'édifie en même temps que le discours lui-même. Il y a là une différence fondamentale par rapport au langage parlé qui, intuitivement saisie, a découragé les musicologues tentés par l'analogie.

La cadence finale, dans une œuvre tonale, ne nous fait pas oublier les péripéties que la tonalité, maintenant triomphante, a eues à traverser. La seule manière, pour une œuvre, d'exister après sa fin c'est de nous imprimer dans la mémoire l'ordre qu'elle a instauré et les menaces dont cet ordre a été l'objet.

Dans la culture chrétienne classique, la fonction spatiale prend la forme de la nécessité, en cela qu'elle représente la révélation de l'Un à travers le multiple et raconte, en fait, l'histoire de l'Être. La forme y devient une confirmation du salut, un scénario cathartique. La structure de la musique tonale correspond à la logique classique où le sujet assume la diversification et voit devant lui un objet placé dans une pyramide identifiante. La tonalité est ainsi regardée comme la chose en soi, tant qu'elle n'était pas menacée de dissolution, dans les conditions d'une parfaite cohérence entre le traitement du matériau et les potentialités de ce même matériau.

Elle est ressentie d'abord comme loi de composition du matériau (car le matériau tonal est composé, en quelque sorte, a posteriori), puis elle est mise en scène dans un scénario agonal d'où elle sortira évidemment victorieuse.

I.3.3. La composition musicale dans l'écriture romanesque contemporaine

La musique et la littérature au XX^e siècle renvoient à une période que d'aucuns ont pu qualifier d'«empire éclaté»¹, de «tumulte croissant causé par des voix séparées»¹.

¹ Michel Fano (réal.), *Musique et modernité, Introduction à la musique contemporaine* (1er partie), INA, 1980.

La modernité musico-littéraire, sans doute en raison de son éclectisme, n'a pas encore suscité d'étude de synthèse analogue à celles qui ont été consacrées au siècle des Lumières, à l'âge romantique, ou encore la période postmoderne². Cependant, dans le Nouveau Roman, au cours de ces dernières années, il semble que la musique ait pris une place croissante dans l'univers fictionnel.

Si les ouvrages de Marcel Proust, Romain Rolland, André Gide, Boris Vian ou Danielle Sallenave demeurent bien présents, un grand nombre d'œuvres littéraires récentes s'ouvre largement aussi à l'art sonore, devenu source d'inspiration dont l'incidence est non seulement thématique mais aussi formelle. La musique confère aux romans différentes spécificités, à commencer par l'intertextualité particulière créée par les références et les citations musicales. Ainsi, Romain Rolland ou André Hodeir, en insérant dans leurs textes des fragments de partitions, passent momentanément d'un système sémiotique à un autre, ce qui pose, on s'en doute, un problème de compétence du point de vue de lecteur: «Des notes de musique dans un livre - écrit J.- L. Backès - provoquent très souvent la réaction qu'exprimaient en leur latin devant d'autres signes jugés inintelligibles³».

Le procédé « d'anagramme musical », que permet le système de notation musicale utilisé dans les pays germaniques, où les notes sont désignées par des lettres de l'alphabet, offre un exemple plus complexe de ce phénomène intertextuel. Utilisé dans *La Suite lyrique*, construite sur les initiales d'A. Berg et de H. Fuchs - HFAB, soit *si, fa, la, si bémol* -, ce procédé trouve un prolongement littéraire dans *Le Docteur Faustus* de T. Mann, où Adrian Leverkühn inscrit dans la trame de son œuvre le nom de la prostituée syphilitique qui l'a initié au mal, l'Hetœra Esmeralda, ainsi que dans le

¹ Paul Griffiths, *Brève histoire de la musique moderne de Debussy à Boulez*, Paris, Fayard, 1992, p. 165.

² Aude Locatelli, *Littérature et Musique Au XXe siècle*, Paris, Que sais-je, 2001, pp. 2-55.

³ Jean-Louis Backès, *Musique et littérature*, Essai de poétique comparée, Paris, P.U.F, 1994, p. 44.

roman de Guy Scarpetta, qui s'inspire explicitement de la structure de l'œuvre de Berg et qui reprend le jeu des initiales, les lettres H. F. renvoyant à la fois à Hanna Fuchs et à Hélène Founnent, modèle d'un tableau de Rubens qui fascine le protagoniste¹.

Au-delà de l'intertextualité, les romans inspirés par la musique ont surtout l'intérêt, du point de vue de la poétique, d'inviter à réfléchir au rapprochement analogique entre certaines structures et certains procédés musicaux et littéraires. On peut en effet se demander dans quelle mesure la musique peut servir de modèle formel à la littérature et poser l'hypothèse selon laquelle la culture musicale des romanciers peut faire l'objet d'une transposition littéraire.

La présence de la thématique musicale conduit à prendre en compte la revendication par les auteurs d'une écriture spécifiquement musicale et à s'intéresser à la problématique des correspondances structurelles entre la musique et la littérature. Or, la musicalité d'une œuvre n'est pas nécessairement liée au fait qu'elle prenne pour objet la musique.

Sans évoquer thématiquement la musique, des textes s'inspirent de structures ou de procédés musicaux comme *Contrepoint* d'Aldous Huxley, *Passacaille* de Robert Pinget ou encore l'œuvre de Jack Kerouac influencée par le style *be bop* de Charlie Parker, *Visions de Cody*².

Cette fascination des écrivains pour la musique a amené certains d'entre eux à revendiquer une écriture spécifiquement « musicale ». R. Rolland, qui s'est lui-même

¹. Op.Cit., Aude Locatelli, *Littérature et Musique Au XXe siècle*, p. 84.

². Ibid., p.72.

adonné à l'interprétation et à la composition musicale¹, n'hésite pas à revendiquer le statut d'écrivain-musicien et à fonder une théorie du roman «musical»².

T. Mann, qui dédicace à sa traductrice L. Servicen, la photographie de sa table de travail en écrivant : «Voilà mon piano à queue»³, affirme quant à lui avoir trouvé dans la musique d'A. Schönberg le modèle du «constructivisme musical», l'«idéal formel» mis en œuvre dans *Le Docteur Faustus*⁴.

La revendication d'une écriture musicale, qui fait le plus souvent partie du paratexte, ne permet évidemment pas à elle seule d'affirmer la possibilité d'une contribution de la musique à la création romanesque. Cependant elle témoigne indéniablement d'une demande de la part de la littérature envers les modèles formels offerts par la musique. La tâche qui incombe au critique consiste dès lors à démontrer, sans céder à la facilité des métaphores, dans quelle mesure il peut y avoir transposition, comme le fait par exemple L. Gillet en analysant la structure symphonique du roman rollandien⁵.

Des études ont été menées dans une perspective analogue à partir des notions de «roman polyphonique» et de «contrepoint» (pour *Le Feu* de D'Annunzio, *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, et surtout le roman de Huxley, *Contrepoint*⁶), à partir des notions de thème et de variation, qui sont capitales, par exemple, dans la structure du *Livre du rire et de l'oubli* ou de *L'insoutenable légèreté de l'être* de Kundera, à partir enfin de la notion de *jazz idiom* et de l'idée selon laquelle le «langage» utilisé dans le jazz a pu être

¹. Henri et M. Vermorel, *S. Freud et R. Rotiand, Correspondance (1923-1936)*, PUF, 1993, p. 79.

². Bernard Duchatelet, *Les débuts de genèse*, Paris, thèse, Paris VII, 1976, p. 145.

³. Jacqueline Ott, *L'émotion musicale transposée dans l'œuvre romanesque de T. Mann*, *Revue de littérature comparée*, n° 3, Juillet-septembre 1987, p. 307.

⁴. Thomas Mann, *Le Journal du Docteur Faustus*, Bourgois Christian, 1994, p. 61.

⁵. Louis Gillet, *Sur Jean-Christophe*, Europe, novembre-décembre, 1965, pp. 132-134.

⁶. Jean-Louis Cupers, *Aldous Huxley et la musique. À la manière de J.-S. Bach*, Bruxelles, P. U. de Saint-Louis, 1985.

transposé par des écrivains comme J. Kerouac, J. Cortazar ou encore T. Morrison. Ces approches posent cependant inévitablement un problème d'exactitude terminologique.

La difficulté soulevée par la question de l'influence formelle de la musique sur la littérature tient en effet au caractère nécessairement métaphorique du rapprochement analogique de la musique et du langage. Comme le souligne F. Escal: «*la conservation à l'identique d'une forme donnée, de la musique à la littérature, reste un telos, une butée*»¹. La notion de «roman polyphonique», que Bakhtine s'est attaché à définir par opposition à la tradition monologique du roman et par référence à l'égalité des voix, à la pluralité des visions, à la multiplicité des centres de narration propres, selon lui, au roman dostoïevskien², devrait par exemple correspondre, *stricto sensu*, à une œuvre dans laquelle l'auteur parviendrait à faire entendre simultanément les voix de différents personnages.

Or la littérature, qui est par nature monodique et linéaire, peut difficilement, contrairement à la musique, superposer les voix, y compris dans les œuvres de J. Romains ou d'A. Gide qui, rattachées à ce que l'on a nommé le «simultanéisme», tendent à donner l'illusion de cette superposition en rendant compte d'événements parallèles par une alternance narrative rapide. Cela invite à s'avancer prudemment sur le terrain des analogies musico-littéraires qui semble particulièrement exposé au danger de la «mauvaise» métaphore.

Cependant la métaphore n'est pas, en soi, nécessairement subversive, et sa condamnation trop hâtive équivaldrait, comme l'écrit J.-L. Cupers, à la «*méconnaissance grave du fait que les métaphores donnent lieu par définition à tout un*

¹. Op. Cit., *Aldous Huxley et la musique. À la manière de J.-S. Bach*, p.340.

². Michel Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. G. venet, Paris, l'Age d'homme, 1970.

jeu de réseaux artistiques sur lesquels jouent précisément les écrivains»¹ lorsque, «consciemment ou inconsciemment, [ils] (re)constitu[ent], à l'intérieur de [leur] art propre, des modules formels plus ou moins semblables à ceux de l'art frère inspirateur»². Ainsi, l'œuvre littéraire qui se prête, comme le souligne ce critique, «plus malaisément aux phénomènes de répétition qui caractérisent si fondamentalement [l'œuvre musicale]»³ peut pourtant présenter des schèmes de répétition et de variation de caractère musical.

C'est le cas dans de longs romans comme *Jean-Christophe* ou *Le Docteur Faustus*, où l'on observe à la fois la présence de répétitions à de longs intervalles mises au service de la lisibilité de l'œuvre et celle de motifs - comme celui du fleuve chez R. Rolland et celui du démon chez T. Mann - dont la récurrence est suffisamment prégnante pour participer à la structure de l'œuvre et qui s'apparentent en ce sens à des *Leitmotifs*. Certaines formes brèves - que l'on songe aux *Exercices de style* de R. Queneau - présentent, quant à elles, un schème de répétition et de variation qui se rapproche de la musique, dans la capacité qu'elle possède, comme la poésie, à redire sans se répéter.

Le roman de T. Bernhard offre à cet égard un exemple extrême de manie répétitive, manie d'ailleurs érigée en système par certains compositeurs tels que T. Riley, S. Reich et P. Glass⁴. Le personnage surnommé le « naufragé » y est soudainement traumatisé en écoutant G. Gould interpréter de manière inégalable l'aria qui suit la dernière variation

¹. Jean-Louis Cupers, *méconnaissance grave du fait que les métaphores donnent lieu par définition à tout un jeu de réseaux artistiques sur lesquels jouent précisément les écrivains*, Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique, Bruxelles, P. U. de Saint-Louis, 1988, p.84.

². Ibid., p. 78.

³. Ibid., p.119.

⁴. Jean-Yves Bosseur, *Musique répétitive*, Vocabulaire de la musique contemporaine, Paris, Minerve, 1992. pp. 143-145.

Goldberg, laquelle donne lieu, par un effet de ricochet, à toute une série de variations sur ce choc éprouvé par le personnage.

La référence musicale fait ainsi l'objet d'un maniement parodique. Tandis que l'œuvre de Bach, correspondant à une structure de « thème varié », est construite selon un principe de gradation, les variations littéraires qui en découlent obéissent au contraire à un principe de dégradation, épousant, comme l'indique le titre de l'œuvre, la ligne du naufrage et offrant ainsi un exemple de variations à rebours.

I-4- Formes musicales et formes littéraires

L'objectif de cette partie est de se centrer sur le texte narratif tant que forme littéraire et de tenter une réflexion sur le dispositif esthétique musical, c'est-à-dire la forme musicale, au service de la représentation littéraire.

Cette recherche discerne deux objets : la littérature et la musique ; précisons néanmoins que l'approche Trans artistique ne peut qu'exceptionnellement être décrite comme « intertextuelle » : la coprésence, pour reprendre le terme de Genette¹ du texte musical, sous forme de citation, et du texte littéraire, ou la dérivation d'un texte littéraire d'un texte musical précis, repris et transformé, sont rares du fait du décalage entre les deux codes sémiotiques.

Ce que nous tenterons d'interpénétrer, sont les deux arts de telle sorte que l'un informe l'autre ; il ne s'agit pas d'approche intertextuelle; il ne s'agit pas non plus de rapprochement thématique (quoiqu'il soit très souvent pertinent dans les œuvres littéraires qui nous occupent). Ce dont il s'agit, et de manière beaucoup plus organique,

¹. Gérard Genette. *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.

c'est de tous les emprunts contractés par les écrivains au code sémiotique musical – donc, non référentiel- pour essayer de déjouer la linéarité congénitale du code linguistique.

Une chose est sûre : cette perméabilité entre les deux arts ne pourra être révélée que par un examen stylistique et formel, puisque l'échange ne peut être que structurel. D'où le vocable d' «intersémioticités»¹.

Le concept d'intersémioticités est fondé sur le fait que deux systèmes sémiotiques distincts sont en jeu. Précisons tout de suite que ces recherches ne portent que sur les littératures européennes et connexes, et sur la musique occidentale tonale.

De la «correspondance des arts» établie par Etienne Souriau en 1969², il ressortait déjà que les codes linguistique et musical étaient proches et complémentaires ; les deux arts impliquent en effet des vibrations de l'air perceptibles par l'oreille (phonèmes indéterminés, d'une part et sons purs déterminés³ de l'autre) et un rythme (ce que Platon nommait l'«ordre dans le mouvement», hiérarchisation des accents – toniques, syntaxiques, rythmiques- d'une part, durées strictes mathématiquement mesurées de l'autre). Les deux codes ne fonctionnent cependant pas de la même façon : en effet, reprenant encore une fois la théorisation de Souriau, si le code linguistique sert à la représentation du réel (sens de l'œuvre littéraire, forme secondaire), le code musical (forme primaire) ne sert qu'à la présentation de l'œuvre même : une structure abstraite qui éveille directement des émotions en nous.

¹. Ce terme a été forgé par : Andrée-Marie Harmat, Journée d'étude « *Littérature et musique* » du 31 mars 2009 à l'ENS, et dont on a extrait cette partie de l'article sur la réflexion à propos de la *Formes musicales et la formes littéraires*.

². Etienne Souriau, *La correspondance des arts, éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969.

³. Caractérisés par leur fréquence (hauteur du son : plus elle est élevée plus le son est aigu), leur intensité (amplitude des vibrations : plus elle est élevée plus le son est fort) et leur timbre (vibration spécifique d'un son permettant d'en identifier la source).

En d'autres termes, à l'articulation signifiant/signifié, effet spécifique du système linguistique, ne correspond rien de directement comparable en musique. C'est là le point d'achoppement essentiel lorsque l'on tente de rapprocher les deux arts. Nous nous ne dirions pas pour autant –comme on a parfois tendance à le faire- que la musique « n'a pas de sens » : elle n'a certes pas de contenu notionnel ni de valeur référentielle. Son atout principal est la tonalité, qui crée une articulation particulière signifiant / signifié selon des modalités fort différentes de celles qui sont à l'œuvre dans le système linguistique ; cette disposition harmonique prend la forme mélodique lorsque les sons sont distribués horizontalement ; elle devient polyphonique dès que les deux orientations (harmonique et mélodique) sont combinées.

C'est de ce point de divergence entre les deux codes que naît chez certains écrivains le besoin de s'adonner à l'intersémiotité : l'incapacité de dire ou d'écrire « plusieurs choses à la fois » est physique et, semble-t-il, mentale : le poids notionnel des mots et de la syntaxe semble en effet rendre cet exercice problématique. D'où la tentation de la simultanéité qui pousse les romanciers et nouvellistes modernistes à emprunter des structures musicales (répétitions, symétries, usage non notionnel des sonorités de la langue etc.) pour suggérer un sens, indépendamment de la charge sémantique et de la valeur référentielle des mots. Car la capacité de comprendre, sentir, éprouver plusieurs choses à la fois est bel et bien caractéristique de l'esprit humain, à condition de choisir le code approprié ; et si l'expression verbale consciente est irrémédiablement linéaire, l'instinct global qui la précède possède une dimension « harmonique » que les structures et formes musicales sont aptes à véhiculer.

D'où la première approche : la musique comme dispositif esthétique au service de la littérature.

Le concept de dispositif, désormais banal dans les recherches sur la scène et le roman¹, s'impose dès qu'il s'agit d'intersémioticit   : comme nous l'avons déjà remarqué, en effet, dans l'approche intersémiotique musique / littérature, c'est de littérature qu'il s'agit, littérature où intervient la musique comme auxiliaire de la représentation. Pour Stéphane Lojkine, « le dispositif pare aux débordements du réel », et Lojkine poursuit :

La notion de dispositif joue un rôle essentiel dans l'élaboration d'une théorie de la représentation car le dispositif articule de l'ordre au d  sordre².

Or, le système sémiotique musical est abstrait, constitué d'éléments mathématiquement étalonnés (sons purs, tonalité, rythmes etc.), régi par le principe formel de la r  p  tition³, et se développant sur l'axe syntagmatique comme sur l'axe paradigmatique : en bref, la musique est ordre.

Le réel, en revanche, nous apparaît, en dépit des lois naturelles universelles, comme désordre, comme un fourmillement chaotique perçu par des subjectivités qui tentent de le décrire à l'aide du code linguistique dont la visée première est pragmatique ; c'est de ce réel que la littérature se veut la représentation esthétique : c'est-à-dire la mise en ordre.

Et c'est ici qu'intervient le dispositif : dans un texte argumentatif, le dispositif est la logique formelle ; dans certaines œuvres naturalistes, il se veut scientifique ; dans une certaine littérature moderniste, c'est le dispositif psychanalytique qui impose son

¹. cf. Stéphane Lojkine, *La scène et le roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002 et Philippe Ortel, *Discours, images, dispositifs*, Paris, L'Harmattan, 2006.

² Andrée-Marie Harmat, « *Formes musicales et formes littéraires. Réflexions sur le dispositif esthétique musical au service de la représentation littéraire* », *Fabula / Les colloques*, Littérature et musique, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1267.php>, page consultée le 29 juin 2012.

³. Nicolas Ruwet, « *Quelques remarques sur le rôle de la répétition dans la syntaxe musicale* », in *Langage, musique, poésie*, Paris, Le Seuil, 1972, pp. 135-148.

ordre etc. ; dans le domaine qui nous occupe, c'est la musique qui offre ses modèles formels à certains écrivains pour organiser la représentation du réel chaotique.

Grâce au dispositif musical, la représentation du désordre apparent est ordonnée et à même de porter des significations symboliques qui dépassent sa banalité. «La musique m'aide à composer» dit ainsi Jean Giono, «l'architecture musicale inconsciemment me propose des architectures littéraires»¹ ; et Aldous Huxley fait déclarer à l'un de ses personnages romanciers (Philip Quarles, dans *Point Counterpoint*) ce qui passera désormais pour sa profession de foi : «*Musicalisation du roman. Non pas à la manière symboliste, en subordonnant le sens au son. Mais à grande échelle, dans la construction*»². Et comment ne pas songer à André Gide et à son personnage Edouard dans *Les faux-monnayeurs* ?

Nous ne pouvons évoquer ici toutes les composantes du dispositif musical détournées par les écrivains pour informer leurs œuvres de fiction. Nous nous contenterons de mentionner, outre les procédures relevant de la dimension harmonique³ et celles spécifiques de la dimension mélodique⁴, toutes les formes musicales, configurations structurelles clairement définies des objets esthétiques musicaux: formes binaires, représentées A-B, dont le rondo est une variante très répandue dans les derniers mouvements des sonates classiques (par exemple A-B-A-C-A-D,... où A est le refrain et B, C, D les couplets) ; formes ternaires (A-B-A) dont il existe au moins trois versions: la forme *da capo* des airs d'opéra baroques, du menuet classique (ou B est intitulé *trio*) et du Lied tripartite ; ces trois versions de la forme A-B-A sont caractérisées par le retour à la tonique à la fin de la première partie A. La forme

¹. Cité par Andrée Lotey, *De Manosque à Mozart*, www.forum.umontreal.ca

². Aldous Huxley, *Pont Counter Point*, chapitre 22.

³. Basse, accords et enchaînements d'accords, cadences, pédale etc.

⁴. Ligne mélodique ascendante / descendante, phrase, période, répétition, rythme, tempo etc.

sonate, en revanche, également tripartite et représentée A-B-A comporte une première partie nommée «exposition» dont le/les thème(s) s'achèvent sur le 5^{ème} degré (la dominante), une partie B nommée «développement» (qui n'est autre que la fragmentation des thèmes de A1 dans diverses tonalités, et une réexposition (A2) qui s'achève à la tonique ; cette forme sonate, qui survient surtout dans les premiers mouvements (et plus rarement dans les derniers) est un véritable mode de pensée que l'on retrouve systématiquement dans toutes les œuvres symphoniques et instrumentales des compositeurs classiques et préromantiques.

Un autre modèle formel tripartite est la fugue, issue de la polyphonie de la Renaissance et dont l'âge d'or est la deuxième période baroque : A y correspond à l'exposition, B au développement et A2 à une réexposition-strette et une coda.

On pourrait encore évoquer le modèle du «Thème et variations» (A, a1, a2, a3, a4, etc.) où A est le thème et a1, a2, a3, a4 des variantes rythmiques, mélodiques, modulantes de A) et toutes les «Formes cycliques» (c'est-à-dire des morceaux en plusieurs mouvements comme la «sonate», la «symphonie», le «quatuor»¹ etc. ; ces formes cycliques se caractérisent toutes par l'alternance de tempi systématiquement contrastés.

Ce rapide survol a pour objectif de souligner le caractère extrêmement strict de l'architecture musicale à laquelle ce sont encore des structures (modales et tonales) qui confèrent un sens.

C'est ce modèle d'ordre qui fascine certains écrivains tel Hoffmann, Proust et Boudjedra, et les incite à le choisir comme dispositif pour la représentation du réel.

¹. Qui comportent trois ou quatre mouvements.

L'articulation architecture musicale / réel extralinguistique, opérée grâce au dispositif intersémiotique, passe par ce que l'on peut décrire (sur le modèle inversé de la mise en musique de textes poétiques et dramatiques) comme la mise en texte de la musique.

L'un des objectifs de notre étude est d'établir un lexique de correspondance de certaines procédures du dispositif musical et de leurs effets signifiants en littérature. Il est en effet impératif de clarifier la terminologie musico-littéraire, reflet du fonctionnement du dispositif, alors même qu'une métalangue parfois très fantaisiste s'est forgée au fil de décennies d'analyses littéraires par ailleurs fort subtiles, mais au mépris total de la spécificité des termes musicaux : ce qui est visé ici sont les innombrables acceptions de termes comme « contrepoint », « cadence », « polyphonie », pour ne citer qu'eux !

Car le décodage du dispositif intersémiotique se doit d'être extrêmement minutieux : ce qui nous amène à l'approche méthodologique de l'analyse intersémiotique musico-littéraire. C'est évidemment d'un corpus littéraire qu'il s'agit, le corpus musical à la base du dispositif de représentation étant choisi de manière totalement imprévisible par les écrivains eux-mêmes.

Composé surtout de romans et de nouvelles des XX^e et XXI^e siècles, il nous donne à penser que la pratique intersémiotique musicale est quasiment indissociable des littératures moderniste et postmoderne. Pour résumer en quelques mots les modalités de la recherche d'un tel corpus, nous dirons qu'au moins deux cas de figure se présentent.

Dans le cas de recours explicite au dispositif musical, ce sont des indices clairs qui nous aident ; indices biographiques : *l'auteur est musicien* (musicologue et compositeur

comme Hoffmann, ou amateur notoire de musique classique, comme Thomas Mann, Marcel Proust, Romain Rolland, etc.).

Selon un deuxième cas de figure, aucune allusion explicite à la musique n'intervient pour nous mettre sur la voie d'une lecture intersémiotique comme Boudjedra. Ce n'est alors que guidés par le hasard que le savoir-faire et la double compétence de l'analyste lui permettront de reconnaître dans une œuvre qui n'avoue pas le dispositif musical des répétitions, symétries, formes cycliques, schémas binaires ou ternaires, et tous les artifices de l'illusion polyphonique. L'établissement d'un tel corpus est bien sûr indispensable.

L'étape suivante consistera en la reconnaissance de la nature et de la localisation des emprunts à la musique faisant fonctionner le dispositif. Il va sans dire qu'une telle tâche ne peut être accomplie que par un intersémioticien aussi averti des arcanes de l'analyse musicale que de ceux de l'analyse stylistique.

Ces analyses étant exclusivement structurelles, nous serons astreints à quelques principes méthodologiques de base ; en ce qui concerne les œuvres musicales –et cela exclusivement dans le cas où il s'agit d'une œuvre identifiée- l'unité structurelle minimale sera la mesure ; la structure syntagmatique correspondra à la hiérarchisation de l'œuvre en mouvements (ou parties), séquences, thèmes, phrases, membres de phrases et motifs.

Pour ce qui est des œuvres littéraires (romans, chapitres de romans, nouvelles), l'unité minimale sera la phrase ; quant à la structure syntagmatique, elle équivaudra à une hiérarchisation des parties, séquences, phrases et motifs.

Nous aimerions montrer que si nous acceptons de redéfinir l'intrigue, non comme la trame de l'histoire racontée, mais comme une forme dynamique qui dépend

d'une progression passant par des phases de tension et de détente, cette dernière ne constitue plus le point de divergence principal entre récit et musique, mais, au contraire, l'un des points de convergence les plus évidents.

I.4.1. Musique, intrigue et narrativité

D'abord, les rapports entre intrigue et musique ne sont pas de nature symétriques¹. Autrement dit, il n'est certainement pas incongru d'affirmer que l'intrigue a quelque chose de musical, mais il paraît plus difficile d'affirmer l'inverse, à savoir que la musique, du moins la musique « pure » ou « instrumentale », serait susceptible de se développer à la manière d'une intrigue. Du côté des récits, il n'est pas rare de parler de la « musicalité » de la représentation, surtout lorsqu'on insiste sur son caractère séquentiel et temporel. Cette dimension musicale de la narrativité tient en partie aux propriétés sémiotiques du support le plus ancien et le plus largement attesté de l'intrigue, à savoir le poème. En effet, les œuvres narratives les plus anciennes ont souvent pris la forme de récits en vers, parfois chantés et accompagnés d'instruments, ce qui a fait dire à Aristote, dans sa Poétique, que :

L'imitation, la mélodie et le rythme [...] nous étant naturels, ceux qui, à l'origine, avaient les meilleures dispositions naturelles en ce domaine, firent peu à peu des progrès, et à partir de leurs improvisations, engendrèrent la poésie².

Dans son fameux commentaire de Sarrazine, Barthes n'hésite d'ailleurs pas à traiter les codes du roman balzacien comme une partition polyphonique, et il ajoute qu'il y a « même contrainte dans l'ordre progressif de la mélodie et dans celui, tout

¹ Raphaël Baroni, « Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale ? », Cahiers de Narratologie [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 21 décembre 2011, consulté le 08 avril 2014. URL : <http://narratologie.revues.org/6461>

² Aristote, *Poétique*, Paris, Poche. (1990), 1448b, p. 20

aussi progressif, de la séquence narrative »¹. Barthes précise par ailleurs qu'il existe deux « codes séquentiels » dans le récit : « *la marche de la vérité et la coordination des gestes représentés* »². C'est précisément cette proximité entre la séquence musicale et ces deux manières, évoquées par Barthes, de nouer une intrigue, que nous tenterons de démontrer dans la partie d'analyse sur le conte d'Hoffmann, en s'engageant d'avancer quelques arguments pour soutenir que, derrière ce rapprochement, il y a peut-être davantage qu'une simple métaphore.

Pourtant, comme Baroni Raphaël le souligne dans ce même article, il est tout de même plus difficile de soutenir que la mélodie se développe à la manière d'une intrigue que d'affirmer l'inverse, à savoir que l'intrigue se développe comme une mélodie. La raison de cette absence de symétrie tient au fait que, pour de nombreux poéticiens, la notion d'intrigue est associée de manière essentielle à la trame de l'histoire racontée, c'est-à-dire à l'ordre chronologique et causal du signifié narratif, qui ne recouvre pas nécessairement celui du signifiant qui raconte cette histoire. Cette question nous ramène à ce que les formalistes russes désignaient comme la dialectique entre fabula et sujet, dont dépendent toutes les formes d'anachronies racontées. Or, il semble bien que la musique soit un art dépourvu d'une telle dualité : sujet sans fabula, signifiant sans signifié, forme sémiotique susceptible de susciter chez l'auditoire divers sentiments ou rêveries, mais ne référant, en dernier lieu, qu'à elle-même. Ainsi que l'affirme Werner Wolf, « *la musique résiste à la référentialité et à la dimension représentationnelle du récit* »³. Michael Toolan ajoute quant à lui que, bien que la musique soit constituée par des « événements musicaux » plus ou moins ordonnés, en revanche, « *il semble n'y avoir aucune place pour l'anachronie (analeptique ou proleptique), du moins dans les*

¹ Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale de récits*, Paris, Seuil, 1977, p. 30.

² Ibid., p. 32.

³ Wolf Werner, « *Music and Narrative* », in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York, Routledge, 2005, p. 326.

formes musicales purement instrumentales (sonate, symphonie, etc.) »¹. En d'autres termes, si musique et récit sont, de manière évidente, des arts temporels et séquentiels, en revanche, il semble que la séquence musicale dépende entièrement de la structuration du sujet, alors que la séquence narrative – c'est-à-dire ce que de nombreux poéticiens désignent comme une « intrigue » – serait liée au destin de la fabula. Dès lors, ainsi que le résume Michael Toolan :

*La chose la plus difficile à imaginer [dans les rapports entre musique et narrativité], c'est la présence ou l'accomplissement, au cours de la performance ou de notre appréhension de celle-ci, de quelque chose d'assimilable à une intrigue*².

Il semble en effet que si l'intrigue, durant la période formaliste ou structuraliste, paraissait essentiellement constituée par la forme chronologique et causale de la fabula, sa redéfinition dans un cadre théorique différent, davantage sensible à la fonction interactionnelle de l'intrigue et à la dynamique de son actualisation par un interprète, permet aujourd'hui de repenser dans des termes nouveaux ses rapports avec la forme musicale.

I.4.2. L'intrigue : Jeu de la tension et de sa résolution

Selon Baroni Raphaël, dans son même article : « *Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale?* », Durant l'âge d'or de la narratologie, la sémantique structurale semble avoir réussi à monopoliser la question de l'organisation séquentielle de la narrativité. Suivant la méthode initiée par Vladimir Propp, on partait du principe que les séquences dans lesquelles les récits s'inscrivaient pouvaient être décrites en reconstruisant, par abstraction, les actions essentielles ou invariantes de la fabula, sans tenir compte, à ce niveau de l'analyse, ni de la manière dont les événements

¹ Michael Toolan, « *La narrativité musicale* », Les cahiers de narratologie, 2011, N° 21.

² Ibid., « *La narrativité musicale* », Les cahiers de narratologie, 2011, N° 21.

sont représentés par le sujet, ni de la dynamique de la lecture. Dans un deuxième temps, l'analyse de la manière dont le « discours du récit » (pour reprendre le titre du célèbre ouvrage de Genette) désorganisait plus ou moins radicalement cette « forme simple » que constituait la fabula, relevait d'une approche différente qui, elle-même, ne se préoccupait pas vraiment de questions relatives à l'intrigue, à la séquence narrative ou à l'intérêt qui lui est associé durant le procès de la lecture. Raphaël Baroni affirme donc qu'à cette époque s'est répandue l'idée, encore courante aujourd'hui, que l'intrigue se confondrait avec la fabula, et donc que la seule manière de nouer un récit consisterait à raconter une histoire dans laquelle une « complication » (par exemple un « méfait » ou un « manque ») viendrait perturber une situation initiale. Pourtant, on pourrait montrer que, même à cette époque, Roland Barthes avait conscience que

Ce qui chante, ce qui file, se meut par accidents, arabesques et retards dirigés, le long d'un devenir intelligible, ce n'était pas seulement la marche des actions, mais c'était aussi la suite des énigmes, leur dévoilement suspendu, leur résolution retardée¹.

Et Tzvetan Todorov soulignait quant à lui, dans sa typologie des genres policiers, qu'il existait deux formes d'intérêt, qui contribuent chacun à nouer des intrigues différentes.

La première peut être appelée la curiosité ; sa marche va de l'effet à la cause : à partir d'un certain effet (un cadavre et certains indices) il faut trouver sa cause (le coupable et ce qui l'a poussé au crime). La deuxième forme est le suspense et on va ici de la cause à l'effet : on nous montre d'abord les causes, les données initiales (des gangsters qui préparent de mauvais

¹ Op.Cit., *Introduction à l'analyse structurale de récits*, p. 32.

coups) et notre intérêt est soutenu par l'attente de ce qui va arriver, c'est-à-dire des effets (cadavres, crimes, accrochages)¹.

Tomachevski ajoute, lorsqu'il affirmait que la narration d'un conflit permettait de nouer une intrigue, insistait surtout sur l'attente engendrée chez le lecteur par les actions polémiques, et il définissait en premier lieu l'emplacement du « dénouement » par rapport au sujet (il se situe dans « le final » parce qu'il n'éveille pas « l'attente du lecteur »), et non par rapport à la fabula :

La situation de conflit suscite un mouvement dramatique parce qu'une coexistence prolongée de deux principes opposés n'est pas possible et que l'un des deux devra l'emporter. Au contraire, la situation de « réconciliation » n'entraîne pas un nouveau mouvement, n'éveille pas l'attente du lecteur ; c'est pourquoi une telle situation apparaît dans le final et elle s'appelle dénouement.²

En guise de conclusion de ce qui précède : si le narrateur commençait à raconter le conflit par sa phase de « réconciliation », en se servant d'une anachronie, il ne parviendrait pas à « éveiller l'attente du lecteur », c'est-à-dire à produire un suspense qui nouerait l'intrigue. Dès lors, l'intérêt narratif se déplacerait du « quoi » vers le « comment », du suspense vers la curiosité, et l'intrigue serait peut-être bien nouée, mais selon une modalité différente, plus proche du « code herméneutique » défini par Barthes. En d'autres termes, si l'on s'écarte de l'idée que l'intrigue doit nécessairement se confondre avec la trame de l'histoire, on peut affirmer que nœud et dénouement se succèdent dans un ordre irréversible, qui se situe au niveau du sujet et non de la fabula. Certes, il arrive que le récit d'un conflit permette de nouer une intrigue, mais pour cela, il est impératif que le récit respecte au moins partiellement la chronologie des

¹ Todorov, Tzvetan, « *Typologie du roman policier* », in *Poétique de la prose*, (dir.), Paris, Seuil, 1971, P. 60.

² Boris Tomachevski, « *Thématique* », in *Théorie de la littérature*, T. Todorov (trad.), Paris, Seuil, 1965, p. 273-274.

événements et ménages ainsi un certain suspense qui pourra être dénoué à la fin de la séquence. Cependant, la nature conflictuelle des événements racontés ne permet pas de dégager les traits nécessaires et suffisants à partir desquels on pourrait définir ce qu'est une intrigue, il ne s'agit que d'éléments optionnels qui peuvent contribuer, dans certaines circonstances, à nouer un récit. Pour le dire plus simplement, pour l'économie de l'intrigue, l'élément essentiel du conflit, c'est son instabilité, c'est le « mouvement dramatique » qu'il engendre, « l'attente » qu'il éveille chez un lecteur, un spectateur ou un auditeur, qui progresse en tâtonnant dans le récit jusqu'à son dénouement éventuel. Mais cette tension, l'intrigue peut la trouver ailleurs que dans l'action polémique. En effet, le répertoire des moyens poétiques permettant de nouer une intrigue est très vaste. Ainsi que l'affirmaient Barthes et Todorov, le jeu des secrets et des « énigmes suspendues » en est un. Le fait de s'écarter brusquement ou sournoisement d'un scénario attendu en est un autre. Ce qui est fondamental, c'est la présence d'une « réticence » dans la représentation, ou de ce que certains ont appelé un retard, un écart, une forme de discordance ou de dissonance. En refusant d'aller droit au but et d'emprunter les chemins usuels du discours, le narrateur, au lieu de résoudre une tension extérieure qui motiverait l'échange, instaure une tension interne à la représentation, qui conduit le narrataire à attendre avec impatience un éventuel dénouement. Le temps de la représentation est ainsi érotisé par un jeu de nœuds, de tensions et de résolutions potentielles. L'intrigue, avant de se référer à la trame d'une histoire, doit ainsi être redéfinie comme un dispositif intrigant permettant de nouer le sujet en introduisant, durant la progression dans le récit, une tension narrative.

Pour Ricœur, il semble que la « mise en intrigue » consiste surtout à intégrer la « dissonance de notre expérience temporelle » dans la « consonance du récit »¹, ce dernier reconnaissait que :

*Aussi longtemps que nous mettons de façon unilatérale la consonance du côté du seul récit et la dissonance du côté de la seule temporalité [...] nous manquons le caractère proprement dialectique de la relation*².

Ricœur ajoutait que la mise en intrigue n'est jamais le simple triomphe de l'ordre.

En nous éloignant du formalisme pour adopter un point de vue davantage fonctionnaliste et dynamique, nous avons ainsi redéfini l'intrigue, non comme la forme sémantique d'une action racontée, mais comme une séquence qui se noue, au niveau de la progression dans le signifiant narratif, par une dissonance intentionnelle, qui s'incarne chez l'interprète par un sentiment de surprise, de curiosité ou de suspense. Cette dissonance, à laquelle on peut corrélérer l'énergie ou la force de l'intrigue, oriente l'attention de l'auditoire en direction d'une résolution possible, qui constituera une clôture possible (mais pas nécessaire) de la séquence, et le plaisir qui en découle dépend du chemin plus ou moins tortueux qui aura conduit jusqu'au dénouement final, du retard et des éventuelles surprises que cette progression nous réserve. Nous pouvons constater qu'une telle définition n'est dès lors plus incompatible avec la forme musicale qui, elle aussi, peut se développer en alternant dissonances et consonances, tensions et résolutions, surprises et répétitions attendues. Werner Wolf affirme ainsi que :

La musique peut créer du suspense par le biais de passage disharmonieux ou par des excursions dans des tonalités

¹ Paul Ricœur, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1983, p. 139.

² Idem., p. 139.

*étrangères qui précèdent l'arrivée de résolutions harmonieuses ou le retour à la tonalité de base*¹.

D'ailleurs, si l'on se place sur le terrain de récits « plurimédiaux », on pourrait ajouter que, dans une représentation narrative de nature filmique, il n'est pas rare que des dissonances musicales contribuent à intensifier la force de l'intrigue. Par exemple, dans un film d'épouvante, un écran parfaitement noir et une musique inquiétante suffisent largement à induire une tension efficace et, par ce biais, à nouer une intrigue.

I.4.3. Intrigues musicales

Dans le cadre de la musique tonale, toujours selon l'article de Baroni Raphaël, il est assez facile de retrouver ce jeu de la tension et de sa résolution, dont nous venons de voir qu'il constitue la dynamique essentielle de l'intrigue. Par exemple, dans sa suite n° 1 pour violoncelle en sol majeur, BWV 1007, Jean-Sébastien Bach met en scène de manière spectaculaire une tension harmonique dont le but est de « dramatiser » les dernières mesures du morceau, juste avant un dénouement parfaitement consonantique. Pour ce faire, il se sert d'une montée chromatique qui exploite tous les intervalles se trouvant dans et hors de la tonalité du morceau, juste avant de dénouer cette série de notes plus ou moins dissonantes par une succession d'arpèges qui se déploient durant les quatre mesures finales. Il est à noter que ce climax se trouve stratégiquement placé dans les dernières mesures, ce qui permet de faire monter progressivement l'intensité du morceau et de structurer la pièce dans son ensemble. En effet, après une telle intensité, l'auditeur s'attend non seulement à entendre une forme quelconque de résolution harmonique, mais également à trouver rapidement la clôture de la pièce musicale qui, autrement, serait condamnée à s'essouffler. Avec cette « dramatisation » de la ligne mélodique, qui ne requiert aucune information extérieure pour être perçue comme telle,

¹ Werner Wolf, « *Music and Narrative* », in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York, Routledge, 2005, p. 324-329.

nous serions confrontés à ce que Martá Grabócz définit comme une forme porteuse de « grandes tensions-détentes et d'un effet cathartique [qui peut être] perçu par n'importe quel auditeur »¹

En effet, l'homologie, à la fois structurale et esthétique, est frappante entre cette progression musicale « dramatique » et la manière dont Tomachevski décrivait le développement de la tension narrative dans les romans d'aventure :

*Plus les conflits qui caractérisent la situation sont complexes et plus les intérêts des personnages opposés, plus la situation est tendue. La tension dramatique s'accroît au fur et à mesure que le renversement de la situation approche. Cette tension est obtenue habituellement par la préparation de ce renversement. Ainsi dans le roman d'aventure stéréotypé les adversaires qui veulent la mort du héros ont toujours le dessus. Mais à la dernière minute, quand cette mort devient imminente, le héros est soudain libéré et les machinations s'écroulent. La tension augmente grâce à la préparation. [...] [Elle] arrive à son point culminant avant le dénouement.*²

Le procédé qui consiste à introduire un écart par rapport à une forme attendue n'est évidemment pas propre uniquement à la musique baroque, et il n'est pas non plus sans effet sur la forme d'origine, qui ne cesse de se reconfigurer au cours de l'histoire de la musique. Alain Robbe-Grillet mentionne par exemple le cas de Beethoven qui, en généralisant le jeu des dissonances résolues, a fini par subvertir le code de départ de la tonalité. « Et l'étape bien sûr qu'on peut signaler comme jalon suivant, c'est Wagner, où le système de Bach est toujours présent, mais où chaque accord peut appartenir à de nombreuses tonalités à la fois – ce qu'on a appelé des accords vagues – si bien que

¹ Márta Grabócz, « La narratologie générale et les trois modes d'existence de la narrativité en musique », in Sens et signification en musique, M. Grabócz (dir.), Paris, Hermann, 2007, p. 250.

² Boris Tomachevski, « Thématique », in *Théorie de la littérature*, T. Todorov (trad.), Paris, Seuil, 1965, P.274

l'auditeur ne peut jamais se reposer dans une tonalité d'où on serait parti, à laquelle on saurait revenir. Si vous écoutez Tristan, par exemple, tout se passe comme si d'un bout à l'autre vous restiez dans ce perpétuel plaisir un peu douloureux de l'écart permanent, « une immense dissonance non résolue »¹. Ce n'est finalement que dans le cadre de la musique sérielle que la séquence musicale semble s'être complètement affranchie du désir d'une résolution, parvenant à maintenir la dissonance mélodique au cœur d'une forme susceptible d'être répétée, sans que cela ne passe par un jeu de nœuds et de dénouements.

Au terme de cette idée, on pourrait tenter une distinction entre intrigue et séquence musicale, puisque l'une comme l'autre semblent pouvoir être définies, en dernier ressort, comme un jeu de tensions et de résolutions, comme la mise en scène d'une relation, plus ou moins harmonieuse ou dissonante, entre la répétition d'une structure attendue et le devenir plus ou moins imprévisible d'une forme dynamique. On pourrait en outre faire l'hypothèse que cette quasi-identité entre intrigue et séquence musicale tient à un phénomène encore plus élémentaire, qui engage cette fois cette réflexion sur le terrain de la philosophie, de l'anthropologie ou de la psychologie cognitive. On pourrait ainsi affirmer que l'intrigue narrative et la mélodie sont des formes artistiques fondamentalement temporelles, remplissant, entre autres, une fonction anthropologique qui consiste à rejouer, sur un plan esthétique, un phénomène élémentaire, essentiel et primordial : l'expérience de l'être dans le temps.

Pour finir, on rejoint l'idée de Ricœur², que la musique est, autant que l'intrigue narrative, la « gardienne du temps », parce que dans la mélodie ou le rythme – de même

¹ Alain Robbe-Grillet, « *Ordre et désordre dans le récit* », *Le Voyageur*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2001 [1978], p. 156.

² Op., Cit., « *Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale ?* », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 21 décembre 2011, consulté le 08 avril 2014. URL : <http://narratologie.revues.org/6461>

que dans l'action racontée – il est possible de faire l'expérience fondamentale des rapports dynamiques entre une forme et les forces qui l'habitent. L'art narratif et l'art musical se rejoignent pour inscrire la tension d'une existence – qui ne peut se dénouer complètement qu'en s'abolissant – dans l'harmonie d'une forme esthétique, dont la beauté nous console de la promesse morbide qui se profile à l'horizon. Nous rejoignons, sur ce dernier seuil, la réflexion de Nietzsche quand ce dernier affirmait, dans la conclusion de *La Naissance de la tragédie* :

Musique et mythe tragique expriment d'égale manière l'aptitude d'un peuple au dionysiaque et sont inséparables. Tous deux proviennent d'une région de l'art qui se situe au-delà de l'apollinien ; tous deux transfigurent un domaine où la dissonance aussi bien que le spectacle terrifiant de l'univers se résolvent en accords ravissants ; tous deux jouent avec l'aiguillon du déplaisir et de la douleur pleine d'une infinie confiance dans le pouvoir de leur magie ; tous deux vont enfin jusqu'à justifier l'existence du « pire des mondes ». [...] Si nous pouvions nous représenter la dissonance faite homme – et l'homme est-il autre chose ? –, cette dissonance aurait besoin pour vivre d'une illusion souveraine qui jetât sur sa nature propre un voile de beauté. Telle est la véritable visée esthétique d'Apollon, sous le nom duquel nous rassemblons ces innombrables illusions de la belle apparence, qui rendent à tout instant la vie digne d'être vécue et nous incitent à vivre l'instant suivant »¹.

A la fin nous soulignons que rapprocher la dynamique de l'intrigue du jeu de la dissonance-résolution telle qu'on la trouve dans la séquence musicale ne signifie pas nécessairement affirmer l'existence d'une narrativité intrinsèque à la musique. S'il existe malgré tout une différence essentielle entre la séquence musicale et la séquence

¹ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, coll. « folio ». 1977 [1869-1872], P. 141.

narrative, c'est que la première se situe à un degré d'abstraction supérieur à la seconde. Ainsi que l'affirme Robbe-Grillet, la musique est un « *système de classement plus simple et par conséquent plus fort que l'écriture romanesque* »¹.

Dans un récit, l'intrigue se noue toujours en relation avec la représentation plus ou moins mystérieuse d'une histoire plus ou moins aventureuse et, dès lors, sa tension est en quelque sorte dépendante d'une production sémiotique de second degré, d'un interprétant qui n'engage plus seulement la temporalité du représentant, mais également celle d'un objet représenté. À l'inverse, la musique s'offre comme une expérience directe des tensions et des résolutions harmoniques et rythmiques qui s'inscrivent dans le temps de la performance, et de ce point de vue, elle est plus transparente que la littérature.

En dépit de cette différence, si nous acceptons de redéfinir l'intrigue, qu'elle soit directe ou indirecte, du premier ou du second degré, abstraite ou concrète, non comme la trame de l'histoire racontée, mais comme une forme dynamique qui dépend d'une progression passant par des phases de tension et de résolution, cette dernière ne constitue plus, dès lors, le point de divergence principal entre récit et musique, mais, au contraire, l'un des points de convergence les plus évidents entre deux formes sémiotiques fondamentalement diachroniques. Toutefois, il faut admettre que le langage ordinaire associe généralement la tension et le dénouement de ce qu'il est convenu d'appeler une intrigue à la représentation, plus ou moins réticente, d'une histoire. En musique tonale, la tension et sa résolution (on dirait moins volontiers son « dénouement ») peuvent se définir à l'inverse simplement par rapport à un rythme, une tonalité, un arpège, un ostinato ou un timbre, mais l'histoire en tant que telle, si elle joue un rôle quelconque dans cette séquence. En retour, la musicalité des récits les plus

¹ Op.Cit., *Ordre et désordre dans le récit : Le Voyageur*, p. 154.

prototypiques, ainsi que la nature profonde de leurs intrigues, puisque Barthes observait que l'intrigue, après tout, c'est la mélodie du récit.

Dans la suite de cette partie, nous verrons trois systèmes scripturaires différents, nous prendrons successivement en compte chacun des trois romans qui constituent notre corpus d'étude, afin d'examiner de quelle manière les expérimentations « compositionnelles » que ceux-ci mettent en œuvre engagent les caractéristiques décrites ci-dessus. Dans un premier temps, nous analyserons les correspondances entre les composantes formelles du récit et celles de ses modèles musicaux : principalement, la forme sonate, tentatives polyphoniques, forme arborescente et architecture fuguée ; nous reviendrons sur le lien privilégié qui semble s'établir entre ces formes et le temps romanesque.

Chapitre II :

Hoffmann ou le

temps mythique

Dans cette partie nous tenterons d'analyser les traits d'écriture d'Hoffmann, en particulier la manière dont le temps est traité dans ces contes fantastiques à savoir celui de *Chevalier Gluck : Contes fantastiques à la manière de Callot*, et celui de *Le majorat* extrait de *Tableaux nocturnes II* ; ce traitement de temps, qui n'est pas strictement linéaire, est partagé entre celui du fantastique et celui de la réalité.

Nous procéderons à cette analyse dans l'objectif de faire correspondre les procédés formels que donnent la tournure de ces deux temps avec la structure musicale, nous précisons à ce stade, qu'il s'agira de la forme musicale classique occidentale du XIX^{ème} siècle. Une écriture variée, comme nous le verrons, provient en majeure partie des influences artistiques sur les productions littéraires d'Hoffmann. Les indices biographiques et le contexte musical de son époque nous aideront à la compréhension et à l'étude de ses œuvres.

II.1. Traits d'écriture

De fait, si l'on replace Hoffmann¹ dans le contexte culturel allemand du début du XIX^{ème} siècle- et donc en faisant abstraction de l'énorme influence qu'il eut en France-, on s'aperçoit vite que les théories, thèmes ou genres qu'il aborde dans ses œuvres (le rôle de l'art et de l'artiste, le fantastique et la musique même) l'ont été également par ses contemporains ou prédécesseurs. Ce qui le rend vraiment original, ce qui lui confère une place sinon unique, du moins particulière dans ce panorama artistique, c'est peut-être la diversité de son œuvre, plus variée qu'il n'y paraît (et qui est très loin de se cantonner, en tout cas, au seul genre du «conte fantastique»), le ton de

¹ « E.T.A. Hoffmann » communication de Stéphane LELIÈVRE, le 10 avril 2002.dans le cadre des conférences « *Littérature et Musique* ».

ses écrits, une manière assez personnelle de manier l'ironie romantique, une ironie acerbe, un sens de l'humour qui n'excluent ni l'effroi, ni l'horreur, ni l'expression discrète d'une grande sensibilité ; c'est aussi sans doute la richesse de sa personnalité, comme en témoigne, par exemple, la grande diversité des charges qu'il occupa durant sa vie: juriste de formation et de profession, il est avant tout musicien dans l'âme, musicien avant d'être écrivain (au moins chronologiquement).

II.1.1. L'influence musicale

L'intérêt des contes rendus musicaux du créateur du célèbre Kreisler, personnage éminemment mythique de l'artiste romantique, est multiple. Ce sont des documents irremplaçables de la vie musicale de toute une époque, ils contiennent non seulement un exposé précieux des idées romantiques sur la musique, mais ce sont des analyses précises, faites par un homme de l'art, critiques judicieuses, avisées, pittoresques, pleines d'humour et d'enthousiasme, riches de rêves et d'imagination, qui offrent de Palestrina à Spontini, de Bach à Beethoven, de Reichardt à Méhul, de multiples invitations à pénétrer concrètement les secrets de l'harmonie qui ouvrent les portes d'ivoire du royaume enchanté.

La musique nourrira littéralement son œuvre¹, et des compositeurs tels que Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven surtout lui inspireront certaines de ses plus belles pages. Quelle place la musique occupe-t-elle dans les écrits de Hoffmann ? Une place essentielle, sans aucun doute largement aussi importante que la veine fantastique, même si elle fut longtemps moins connue ou reconnue.

¹. Ibid., « *E.T.A. Hoffmann* » communication de Stéphane Lelièvre, le 10 avril 2002. dans le cadre des conférences « *Littérature et Musique* ».

Sous quelles formes ces discours sur la musique apparaissent-ils ? Ils font, tout d'abord, partie intégrante de certains récits de fiction, certains contes dans lesquels la musique joue un rôle prépondérant.

Ces contes musicaux, très souvent, laissent également s'épancher la veine fantastique : ces deux thématiques et esthétiques ne s'excluent pas, au contraire. (Pensons par exemple à l'une des œuvres les plus fameuses de Hoffmann : *Le Violon de Crémone*, ou *le Conseiller Crespel*.)

Dans ces écrits, la musique est intégrée à la trame narrative, dont elle constitue un élément essentiel ; elle est représentée, assumée, incarnée par un personnage de fiction, une chanteuse souvent : Julie ou Antonie, un violoniste : Crespel, un compositeur : Gluck... Hoffmann, critique musical de première importance, suit une méthode qui est à peu près toujours la même¹. Après avoir parlé du caractère et de la structure de l'œuvre en général, occasion fréquente d'un survol historique lui permettant de dégager sa propre conception et les principes sur lesquels il s'appuie, il passe à l'analyse détaillée des mouvements principaux et des passages qui lui semblent remarquables, en faisant chaque fois que cela est possible des citations de la partition pour que le lecteur se fasse une idée précise et concrète. Il rejette tout dogmatisme, affirmant la liberté fondamentale du créateur, à condition que celle-ci soit utilisée à des fins acceptables. L'étude précise et assidue de la partition est une condition indispensable. Hoffmann n'a pas l'esprit philosophique, ce n'est pas un esthéticien ni un théoricien. Bien plus, à travers ses différentes critiques, il se contredit parfois, du moins en apparence et il emploie des termes esthétiques qui font l'objet de nombreux débats, et donc fortement connotés, d'une manière vague, générale et imprécise, ce qui pourrait induire à la confusion et à l'occultation des véritables apories de sa conception, si l'esprit

¹ Alain Montandon, *Écrits sur la Musique*, traduction de Brigitte Hébert et Alain Montandon, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1985, P.11.

du lecteur n'était sollicité à dépasser la lettre pour saisir l'esprit qui anime les intuitions qu'il développe et s'efforce de justifier.

Exprimer par le moyen du langage le monde indicible de la musique est une entreprise paradoxale, car la seule analyse de l'écriture musicale et du contrepoint court le risque de rester purement formelle et de ne pas rendre compte de l'esprit qui anime l'œuvre. En revanche, évoquer le seul pouvoir magique de l'indicible nostalgie que font naître les sons, de l'aspiration ineffable qui caractérise cet art romantique dont « l'infini est l'objet », peut engendrer un discours plein de stéréotypes extrêmes et de superlatifs creux dont les répétitions font ressortir l'incapacité d'expliquer la composition à travers l'analogie et la comparaison entre les deux art en étudiant la métaphore d'une telle transposition.

D'après les textes théoriques, musicologiques, critiques, que l'on peut lire en français dans le recueil composé par Alain Montandon¹ et auquel a été donné le titre d'*Écrits sur la musique*. Chez Hoffmann, la musique se fait drame, tout comme chez l'écrivain la fiction devient opéra : « le *Vase d'or* n'est-il pas la version hoffmannienne de la *Flûte enchantée* ?² ».

Il existe un autre genre de textes, dans lesquels se donnent également à lire : critiques, essais musicologiques, réflexions sur l'art... Ces textes appartiennent autant à l'auteur Hoffmann qu'au narrateur fictif qui les signe : ce sont les écrits du *Maître de Chapelle*, *Johannès Kreisler*.

La présence dans les *Kreisleriana*³ de nombreux passages théoriques, d'études musicologiques, a certainement contribué à la confusion qui se fera jour assez vite et qui

¹. Ibid., *Écrits sur la Musique*, P. 10.

² Idem., *Écrits sur la Musique*, P.10.

³. E.T.A Hoffmann, *kreisleriana*, Trad. de l'allemand par Albert Béguin. Préface d'André Schaeffner, Coll. Les classiques allemands, Gallimard, Paris, 1949.

se prolongera dans le temps et hors des frontières allemandes, entre la créature romanesque Kreisler et l'écrivain Hoffmann, contrairement à une idée très largement répandue et partagée, il n'est pas sûr que la personnalité du musicien fictif Kreisler et celle de l'écrivain bien réel Hoffmann se superposent exactement.

Pour Hoffmann, la musique trouve sa forme la plus noble dans le genre instrumental, en ceci qu'il est dégagé de toute contingence humaine, terrestre. On connaît cependant sa passion extrême pour la voix et le chant, mais ce n'est paradoxal qu'en apparence : certes le chant reste tributaire des paroles, donc du langage humain, mais la musique vient transcender ce langage, un air d'opéra ou un Lied en disent évidemment bien plus que les simples paroles qu'ils mettent en musique¹.

En d'autres termes, Hoffmann apprécie la voix humaine en tant qu'instrument de musique un instrument de musique privilégié, sans doute le plus abouti, le plus bouleversant, plus que comme medium véhiculant un message. Finalement, plutôt qu'un compositeur érudit mais dont les connaissances ne viseraient que la recherche d'un effet sur le public, mieux vaut un compositeur aux connaissances techniques incomplètes, mais dont les œuvres soient sincères, inspirées au sens premier du terme. Hoffmann, comme d'autres romantiques, s'est d'ailleurs intéressé aux formes d'art ou de musiques simples, d'origine populaire ; c'est un intérêt que partagera en France un Gérard de Nerval, par exemple. Pour Hoffmann, plutôt que de rechercher tel procédé afin de provoquer telle émotion sur l'auditeur, il faut d'abord être soi-même ému, avoir entendu sa « musique intérieure » « *seine innere Musik* », et les moyens permettant de traduire cette émotion par les sons viendront d'eux-mêmes. Sur ces deux aspects propres à la composition musicale, à savoir l'inspiration et l'importance de la technique. Mais un

¹. In E.T.A. *Hoffmann et la musique*, Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand, présentés par Alain Montandon, Berne, Peter Lang, 1987.

compositeur, même génial, n'atteindra jamais la pureté du langage originel, et ne donnera qu'une pâle image de la musique intérieure qui l'aura habité.

Écrire et précisément écrire sur la musique, n'est-ce pas encore d'une certaine manière composer ? Il est d'ailleurs sans doute très significatif que les *Kreisleriana*¹ aient été écrits, griffonnés, au dos des partitions de Kreisler : tout se passe comme si *écrire sur la musique, c'était encore écrire de la musique*.

Il est souvent délicat, voire périlleux de lire ou d'expliquer une page littéraire à la lumière de métaphores musicales. Ce qui nous autorise à le faire à propos des *Kreisleriana* c'est, d'une part, le fait que Hoffmann soit musicien lui-même, au moins autant qu'écrivain, d'autre part, dans les *Kreisleriana* comme dans toute l'œuvre de Hoffmann, les lettres, la musique, mais aussi les autres arts fusionnent: le théâtre de Shakespeare, l'architecture, la poésie, la peinture et le dessin (Il est à signaler que les *Kreisleriana* sont inclus dans le recueil des *Fantaisies à la manière de Callot*) sont tous convoqués pour, au-delà de leurs spécificités, converger vers un même but: la recherche sans cesse renouvelée, de cette pureté du langage originel.

Ne parlons pas de la musicalité de la langue allemande de Hoffmann qui nécessiterait une étude en soi. Observons plutôt la composition du livre dans laquelle on peut, peut-être, retrouver l'importance que Hoffmann accorde à l'harmonie en matière de composition musicale : les différents *Kreisleriana*, en effet, ne se suivent ni logiquement, ni chronologiquement. D'où une première lecture parfois déroutante d'un recueil dont les écrits, de tonalités et de genres très divers, (nous y lisons de véritables critiques musicales, mais aussi des contes, des réflexions tantôt pleines d'humour, tantôt on ne peut plus sérieuses...) semblent se succéder selon les lois du plus parfait hasard,

¹. Les *Kreisleriana* sont un recueil de treize nouvelles d'Hoffmann. Publiées dans la presse sous la forme de critiques musicales entre 1810 et 1814, elles sont parmi les premières œuvres littéraires d'Hoffmann et ont été réunies en volume dans les *Fantaisies à la manière de Callot* (1813-1815).

mais si les *Kreisleriana* ne se suivent pas, le lecteur attentif a tôt fait de découvrir qu'ils se *répondent* les uns les autres (celui-ci étant le contre-pied ironique de celui-là, tel autre illustrant par un récit la théorie développée dans le précédent...), pour constituer une œuvre dont l'harmonie secrète se révèle peu à peu.

II.1.2. Influence biographique

De prime abord, l'auteur Hoffmann est considéré comme le créateur du genre fantastique en littérature, est aussi un magistrat, un bourgeois socialement respecté comme tel. C'est ce que Henry Egmont, son troisième traducteur, après Loive-Weimars et Théodore Toussenot, rappelle dans la notice qui précède les *Contes Fantastiques* de l'édition Camuzeaux (1836). Henry Egmont insiste sur la culture, le sens rassis et moral, la constance et la fermeté d'âme, et surtout l'honorabilité de Hoffmann. C'est l'antilégende.

Hoffmann, avec un cœur sensible et bon, une imagination brûlante, un goût exquis des arts, fut doué d'un esprit vaste, original, d'une aptitude rare aux travaux les plus arides et les plus ardues comme aux plus frivoles badinages (...) Ses amis de toute la vie, qui ne songèrent jamais à s'en plaindre, lui ont voté comme dernier hommage et comme un acte de justice solennelle l'inscription suivante gravée sur son tombeau :

ERNEST-THEODORE-GUILLAUME HOFFMANN

Né à Koenigsberg le 24 Janvier 1776

Mort à Berlin le 25 Juin 1822

Conseiller au Kammergericht

HOMME REMARQUABLE

Comme MAGISTRAT,

Comme POETE

Comme MUSICIEN

Comme PEINTRE¹

Entre légende et antilégende, à nous de discerner quelle fut la vocation d'artiste de Hoffmann et comment il l'a réalisée. Ce qu'il importe avant tout d'avoir sans cesse présent à l'esprit, c'est la singularité de son caractère. Selon Marcel Schneider, Loève-Weimars, dans la préface à sa traduction, insiste sur ce point :

Son humeur était des plus variables ; dans son journal il a laissé une foule d'expressions par lesquelles il désignait les différentes dispositions d'esprit qu'il remarquait en lui ; en voici quelques-unes: humeur romantique et religieuse humeur exaltée, humoristique, tenant de la folie humeur exaltée musicale, humeur romantique désagréablement exaltée, capricieuse à l'excès, poétiquement pure, très confortable, roide, ironique, très morose, excessivement caduque, exotique mais misérable, humeur poétiquement pure dans laquelle j'éprouvais un grand respect pour moi-même..²

Schneider ajoute dans sa biographie sur Hoffmann, que même Baudelaire dont l'admiration pour le conteur allemand n'a cessé de se fortifier, appelle le baromètre de Hoffmann. Il le loue d'avoir dressé un singulier baromètre psychologique destiné à lui représenter les différentes températures et les phénomènes atmosphériques de son âme, et cite quelques-unes de ces divisions :

Esprit de solitude avec profond contentement de soi-même ; gaieté musicale, enthousiasme musical, tempête musicale, gaieté sarcastique, insupportable à moi-même ; aspirations à sortir de mon moi, objectivité excessive, fusion de mon être avec la nature³.

¹. Marcel Schneider, *Hoffmann E. T. A. biographie*, Paris, Julliard, 1979, p.30.

². Ibid., *Hoffmann E. T. A. biographie*, p.31.

³. Idem., *Hoffmann E. T. A. biographie*, p.31.

Que l'on voit dans l'existence de Hoffmann le comble du prosaïsme étouffant ou bien au contraire l'extravagance de la bohème, il faut tenir les yeux fixés sur ce baromètre pour comprendre quelque chose à pareille aventure.

Nous aborderons par la suite comment Hoffmann, à travers son génie de compositeur musicien tente de reproduire des partitions romanesques fantastiques, où le temps chevauche entre l'imaginaire et la réalité.

II.1.3. Du fantastique

En France, on a souvent refusé à voir dans le roman gothique l'origine du fantastique, car l'apparition ainsi que la définition du Fantastique sont traditionnellement attachées à l'œuvre d'Hoffmann¹, surtout avec son conte le plus célèbre *L'Homme au sable*, E.T.A. Hoffmann est surtout un romantique. Et c'est aussi ce titre de romantique qui explique l'influence immense qu'il eut en France, surtout après que Madame de Staël eut publié de L'Allemagne, en 1810, un ouvrage consacré aux auteurs germaniques. Les Allemands sont en effet engagés dans l'exploration du monde de la rêverie et Hoffmann avec ses figures d'automates étrangement doués de vie, de miroir ou de chanteuse à la voix miraculeuse les représentent très bien.

Il est bien évident qu'avant tout, c'est pour ses contes fantastiques que Hoffmann est célèbre en France, même si ce titre : *Contes fantastique*, ne fut pas explicitement donné par l'écrivain à l'un de ses recueils. Hoffmann contribua en grande partie à l'émergence, au développement et au succès de la vogue du fantastique en France.

Dans l'histoire de la littérature germanique, Hoffmann est un jalon : en lui réside toutes les tendances romanesques de son temps. Il a initié une littérature de l'étrange. Le recueil *Contes nocturnes* a été assemblé en 1817 à partir de huit nouvelles inédites.

¹ Mellier Denis, *La Littérature fantastique*, Seuil, Paris, 2000.p.9.

L'unité de l'ensemble est faible, mais révélatrice de la richesse du talent de Hoffmann. Sur un schéma de narration à peu près identique, un fait étrange affecte un personnage étranger qui mènera son enquête et finira par se faire expliquer le fin mot de l'histoire, les huit récits développent des histoires profondément dissemblables.

Il est possible de classer ses récits par type¹. Trois d'entre eux sont clairement du domaine du fantastique : pour *L'Homme au sable*, satanique pour *Ignaz Denner*, fantomatique dans *Le Majorat*. Ces trois nouvelles posent les jalons de ce qui deviendra par la suite une branche extrêmement féconde du récit fantastique. *L'homme au sable*, est peut-être la plus visionnaire des nouvelles de ce recueil. Le fantastique ne trouve pas sa source dans l'inexplicable, c'est rarement le cas chez Hoffmann, mais dans la confrontation de plusieurs temps, le présent, l'avenir et le temps intermédiaire, celui de l'imagination et des rêves. Le mystère, soigneusement entretenu, ne se dévoile qu'avec parcimonie tout au long d'une nouvelle haletante, très en avance sur son temps.

Dans *Ignaz Denner*, l'évènement fantastique, c'est l'irruption des puissances démoniaques dans le monde réel. L'inexpliqué ne trouve pas sa source dans le passage du temps, dans un progrès technique ou scientifique incompris, mais bien dans l'intervention du vieux monde, celui des démons et des incubes. Le bouleversement de l'univers est l'œuvre du malin : sa présence envahissante perturbe l'ordre logique. Et petit à petit émerge un monde dont les règles ont changé. Moins en avance sur son temps que *L'homme au sable*, *Ignaz Denner* ouvre la voie aux romans ésotériques. *Le Majorat*, plus longue nouvelle du recueil, mêle un évènement fantastique à des évènements réels déjà perturbateurs. Sans jamais devenir autre chose qu'une perception de personnages étrangers au drame originel, le fantastique envahit peu à peu l'espace du narrateur. La manifestation présumée fantastique n'est pourtant ici que le générateur du

¹<https://brumes.wordpress.com/about/>Préludes fantastiques : Les Contes nocturnes d'E.T.A. Hoffmann 8 novembre 2009, Consulté le 14 janvier 2012

récit : après avoir subi la perturbation de l'irrationnel, l'histoire revient peu à peu dans son lit rationnel. Contrairement aux deux autres nouvelles, le fantastique sert ici d'alibi à la mise en place d'un décor mystérieux et romantique dans une Prusse de cauchemar. Il n'est pas l'objectif de la nouvelle, à laquelle il s'avère peu à peu, sinon étranger, tout du moins accessoire. Probablement le récit le plus riche de l'ensemble, il dépeint une atmosphère mystérieuse qui nourrit, presque seule, les aspects présumés fantastiques du récit.

D'autres nouvelles ne sont pas clairement fantastiques¹, naissant d'un terreau psychologique perturbé. Dans *L'église des Jésuites*, Hoffmann évoque la folie du créateur à la recherche de l'idéal. Le peintre romantique, artiste absolu, perdu dans son art, s'avère incapable de communiquer avec le monde humain. La perturbation psychique qu'entraîne sa quête artistique le mène sur les rivages de la folie et du crime. Seule une recherche de perfection dans une tâche prosaïque – peindre du stuc – peut d'ailleurs lui offrir une rédemption, car l'exigence d'absolu l'a consumé. Son exil est triple : retiré dans un couvent, absorbé par sa tâche misérable - au vu de son talent -, devenu étranger à toute passion humaine. Le peintre ne pourra jamais plus revenir dans le monde des vivants car désormais après avoir frôlé la frontière de l'irrationnelle, il se retrouve coincé dans le monde de la folie. *Le Sanctus* place aussi l'artiste perturbé en personnage central. Sauf qu'ici, sa malédiction n'est pas intérieure. La jeune chanteuse a perdu la voix pour avoir interrompu un récital religieux. La première lecture laisse croire à l'intervention du divin, qui, fâché, enlève le don à la jeune fille pour se venger de l'offense subie. Or, à y regarder plus en détail, l'évènement fantastique – la perte de la voix – n'est qu'une manifestation psychique, un blocage personnel. Et il ne suffit pas de grand-chose pour rétablir l'ordre du monde : quelques mots habiles et la patiente est

¹Ibid., <https://brumes.wordpress.com/about/>. Préludes fantastiques : Les Contes nocturnes d'E.T.A. Hoffmann 8 novembre 2009, Consulté le 14 janvier 2012

rétablie. Le salut de la chanteuse est aisé, alors que celui du peintre se révélait impossible.

La maison déserte mêle tous les procédés hoffmanniens : une manifestation réelle de fantastique – un visage dans un miroir – appuie les mystères d'un lieu – une maison inhabitée dans laquelle semble vivre une belle jeune femme -. L'ambiance étrange qui en émane a pourtant des causes psychologiques relativement rationnelles, dans ce cas, si la folie puisse être une explication rationnelle. La maison déserte – et son occupante – posent problème à un narrateur déjà impressionnable, dont les erreurs d'interprétation constituent le canevas de la nouvelle. Peu à peu, la réalité, moins étrange, se fait jour. C'est parce qu'il percevait le réel différemment que le protagoniste principal a pu croire à la fiction de ses explications extraordinaires. L'artifice fantastique est un construit dont les manifestations égarent le narrateur. Il veut tant croire à l'impossible qu'il finit par interpréter faussement ce qu'il voit. Malgré quelques zones d'ombre, l'explication, un peu convenue, se tient. Libre au jeune Theodor de croire qu'il a eu affaire à un succube.

Le vœu s'appuie également sur des motifs psychologiques : une jeune femme pieuse vient accoucher, dans une respectable maison à laquelle elle est étrangère. Hoffmann retrace une folie amoureuse et passionnelle : la demoiselle affirme être enceinte de son promis, pourtant déjà mort au moment de la conception. Le décor voilé et mystérieux semble annoncer une terrible histoire de revenants. L'auteur prend pourtant au dépourvu son lecteur : un peu de psychologie, un jeune cousin ressemblant au mort, une jeune fille trop passionnée et tout s'éclaire. Le fantastique de ces *Contes nocturnes* réside surtout dans leur atmosphère : une longue explication permet toujours de mettre un nom, d'identifier un mécanisme et finalement de comprendre le mystère originel. Ces récits ne mettent pas en jeu le monde réel, par d'habiles artifices, ils

paraissent vouloir le renverser, le menacer. Mais ils n'y arrivent jamais. Au contraire, les certitudes du monde de la raison finissent par triompher, parfois de manière ambiguë, le plus souvent sans ambages.

Le cœur de pierre se présente comme une sorte de variation des thématiques hoffmanniennes : les histoires de famille qui tournent mal, les fantômes, les malédictions, un personnage perturbé mentalement. Sans être clairement humoristique. Le mystère est éventé. Hoffmann décale ses personnages. Ils croient qu'un événement fantastique se produit, ils sont impressionnables, un peu ridicules et vaguement dépassés par ce qui leur arrive. Le lecteur peut s'interroger au début de la nouvelle, déjà burlesque – lors d'une fête costumée sur le thème historique « 1760 », son organisateur, superstitieux et paranoïaque, croit voir des fantômes – plus le récit avance, plus l'autodérision perce. Hoffmann met ses propres procédés en jeu et parvient, avec beaucoup de finesse, à se caricaturer. L'effet ludique de la nouvelle montre que, déjà, l'écrivain avait ouvert toutes les voies du fantastique, de l'angoissante intervention des démons et des machines à la dérisoire superstition d'individus impressionnables. Pour ses ambiances typiques, par les clichés qu'il a contribué à forger, Hoffmann est un auteur majeur de la littérature fantastique. Le lecteur contemporain trouvera peut-être ces récits convenus. Pourtant, il décèlera là les premiers types-idéaux, primitifs, d'une écriture du fantastique.

Le fantastique occupe le temps d'une incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. « *Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel* »¹. Il faut remarquer encore que les définitions du fantastique qu'on trouve en France dans des écrits récents,

¹ Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, seuil, 1970, P.29.

si elles ne sont pas identiques à celle de Todorov, ne la contredisent pas non plus. Nous donnerons quelques exemples puisés dans les textes "canoniques" :

Castex écrit dans *Le conte fantastique en France* : "le fantastique... se caractérise... par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle"¹.

Louis Vax, dans *L'art et la littérature fantastiques* : "Le récit fantastique... aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable"².

Roger Caillois, dans *Au cœur du fantastique* : "Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne"³.

Nous remarquons à travers ces trois définitions qui sont, intentionnellement ou non, des paraphrases l'une de l'autre : il y a chaque fois le mystère, l'inexplicable, l'inadmissible, qui s'introduit dans la vie réelle, ou le monde réel, ou encore dans l'inaltérable légalité quotidienne. Cela se manifeste d'une manière très claire (voir même poussé d'un pas en avant vers la réalité), dans le récit d'Hoffmann, où nous avons constaté une dualité due à la tension inhérente au personnage, entre la satire de société bourgeoise, nourrie d'une grande acuité réaliste, et d'autre part le sens aigu du Fantastique, de l'onirique, des phénomènes inquiétants qui menacent à tout moment d'envahir le quotidien.

Ce qui fait le réalisme fantastique de Hoffmann, c'est son art qui provient, selon Michel-François Demet, de « *sa connaissance précise et de son observation minutieuse de la vie réelle des petits-bourgeois qui transforme le fantastique en réalité*

¹Pierre-George Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, P.8

² Luis Vax, *L'Art et la littérature fantastique*, Paris, P.U.F., 1960, p. 5.

³ Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p.61.

*troublante*¹ ». Hoffmann est très tôt attaché au genre romantique fantastique allemand par ses contes et nouvelles. Le thème romantique de la faculté de dédoublement et celui de la communication entre deux mondes étrangers, donne naissance chez lui à un « réalisme fantastique ». Cette dichotomie du vécu est au fondement essentiel de son art. Les nouvelles *Les Frères de Saint-Sérapion* et *La Fenêtre d'angle de mon cousin* illustrent, parmi d'autres, cette division.

Passionné depuis son enfance par les histoires de fantômes, Hoffmann parsème ses œuvres de revenants, d'enterrés vifs, de magiciens et sorcières issus du folklore allemand. S'il n'y croyait pas vraiment, il semble que ces personnages lui permettaient d'exprimer de manière appropriée son angoisse. Ses personnages, comme Kreisler par exemple, existent en raison de leurs particularités physiques (souvent grotesques et comiques, de là son intérêt pour Jacques Callot), sociales mais aussi morales. La figure romantique de l'artiste et du poète participe également du fantastique hoffmannien. Voyant pour lequel la vision intérieure a autant de réalité que le monde extérieur, il use de son imagination comme médiation. Le message d'Hoffmann est bien souvent que la réalité est folie et que, *a contrario* et par un effet de basculement caractéristique de son art et qu'il nomme « principe de Sérapion », le monde imaginaire est réel.

Entre fiction et réalité se pose la question du double, la présence du diable brouille la frontière instable entre rêve et réalité. Du point de vue stylistique, cela se traduit par des modifications permanentes, grâce aux artifices des lettres ou manuscrits de différentes sources. Ainsi, le lecteur navigue entre des points de vue réalistes, objectifs de personnages secondaires et le point de vue du héros principal qui, dans le cas de *L'Homme au sable*, sombre peu à peu dans la folie. Cela crée une atmosphère des

¹ Michel-François Demet, *Hoffmann (Ernst Theodor Amadeus) 1776-1822*, dans *Encyclopédia Universalis*, 2009, p.-p. 426-427.

plus inquiétantes et l'on ne sait jamais dans quelle mesure la crise de la subjectivité du personnage transforme le réel.

L'écriture Hoffmannienne du fantastique frôle donc, beaucoup plus la frontière de la vie réelle que celle de l'imagination inadmissible, nous utiliserons les indices temporels (le dédoublement du temps, le temps l'histoire réel narrée par l'auteur et le temps imaginaire du fantastique et des rêveries) pour nous servir de guide dans cette hésitation entre ce qui explicable et le Mystère ; dans notre tentative d'analyse du réalisme fantastique chez Hoffmann, nous prenons en considération l'influence de la musique sur les conceptions esthétique et formelle de son écriture.

II.2. Le temps mythique

Hoffmann a longtemps cherché à retrouver, par l'ingénuité, les sources mêmes du romantisme allemand, il a eu recours au conte, à la légende populaire, et a fusionné dans le temps de l'histoire contée, le romantisme et le temps fictif des sentiments. Le temps romanesque sera celui de sa musique et de sa vie. Hoffmann par son sens du fantastique a réalisé un temps qui n'est plus seulement le temps musical mais le temps du romanesque. Sa musique inventée dans l'instant prend le temps du subjectif des états d'âme des personnages, à travers son œuvre narrative, il a tenté la conversion d'un idéal musical dans le récit de fiction.

II.2.1. Entre temps réel et temps fantastique dans *Le Chevalier Gluck*

Nous avons sélectionné son conte intitulé en Allemand *Ritter Gluck*, qui est en Français *Le Chevalier Gluck*¹, le contexte de la réalisation de ce récit nous aidera à faire

¹ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantaisies à la manière de Callot, Le chevalier Gluck*, Paris, coll. Folio, Ed Gallimard, 1979 [1808-1815] Traduit de l'Allemand par Henri Egmont, Alzir Hella, Olivier Bournac en 1929, Ed. D'Albert Béguin 1964.

le lien entre les traces biographiques dans le conte et les événements que relate la narration, pour mieux appuyer le réalisme fantastique dans l'écriture Hoffmannienne.

Le chevalier Gluck est la première œuvre littéraire d'Hoffmann. Cette nouvelle fut vraisemblablement rédigée en 1808, et publiée pour la première fois le 15 Février 1809 par l'éditeur Johann Friedrich Rochlitz dans le journal : *Allgemeine Musikalische Zeitung*, qui passait à Leipzig. Le 18 Mars 1813 Hoffmann signa un contrat avec l'éditeur Carl Friedrich Kunz à Bamberg et en 1814, *Chevalier Gluck* fut publié à la suite d'un essai intitulé *Jacques Callot* qui donna son titre au recueil *Fantaisies à la manière de Callot*. La préface à ces deux textes était signée par Jean Paul Richter. Tels furent les débuts de la carrière littéraire d'Hoffmann¹.

Le conte *Chevalier Gluck* prend comme thématique la musique, ce titre provient en réalité du seconde séjour d'Hoffmann à Berlin, de juin 1807 à 1808. Les dates de représentation des opéras mentionnés dans le récit en sont la preuve : *Iphigénie en Tauride* (1779) fut en effet représentée à Berlin les 29 Septembre et 2 Novembre 1807 avec l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* (1774). L'on comprend pourquoi *Ritter Gluck* recèle autant de critiques à l'égard de la vie artistique berlinoise. Le critique Friedrich Rochlitz déclara même² que l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* pouvait très bien servir d'introduction à *Iphigénie en Tauride*. Il s'agit ici d'une mise au point d'Hoffmann, à l'évidence. D'où cette exagération intentionnelle sur l'écart temporel entre les deux opéras : ils ne sont en réalité séparés que de cinq années et non pas vingt³... notamment la représentation de deux autres opéras à savoir : *Don Giovanni* de Mozart(1807) et *Armida* de Gluck(1808). Enfin, il faut savoir que *Chevalier Gluck* fut écrit à l'époque

¹ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantaisies à la manière de Callot, Vie et oeuvre*, Paris, coll.Folio, Ed. Gallimard, 1979, P.431.

² Daniel Durand, *Ecriture littéraire et écriture musicale : L'esthétique musicale dans l'œuvre narrative d'E.T.A. Hoffmann*, T1, Dir. Pr. Jean-Louis Bandet, univ. Rennes2, Decembre1999, P.54.

³ Ibid., *Ecriture littéraire et écriture musicale : L'esthétique musicale dans l'œuvre narrative d'E.T.A. Hoffmann*, T1, P.55.

où Hoffmann travaillait à des essais critiques sur la musique de Gluck et de Beethoven¹. C'est un élément biographique majeur pour l'interprétation du premier texte littéraire de l'auteur.

En fait, le récit s'ouvre sur la terrasse d'un café du Zoo à Berlin, le narrateur se laisse porter par le jeu frivole de son imagination. Il mène avec des personnages imaginaires une discussion sur l'art. C'est alors qu'il remarque la présence d'un inconnu qui s'avère quelques instants plus tard porter le costume d'un chevalier du XVIII^e siècle. Leur conversation s'instaure à propos de la musique indigente que joue l'orchestre du café. L'inconnu critique âprement la vie musicale berlinoise. Sur un ton emphatique et à l'aide d'images fantastiques, il confie au narrateur qu'il est devenu compositeur pour échapper au royaume aventureux et torturant des rêves. Il tient à prendre ses distances par rapport aux artistes médiocres qui n'accèdent jamais à l'éternel, l'inexprimable, la vérité. Le narrateur est saisi par l'étrange comportement du personnage, par l'expression fantastique d'un talent musical peu commun. Mais voici que l'inconnu a subitement disparu sans donner son identité.

Quelques mois plus tard, le narrateur le rencontre à nouveau à proximité de la porte de Brandebourg, puis près de l'opéra où l'on donne *Armida* de Gluck. L'inconnu l'invite chez lui et se propose de lui jouer de la musique. Dans une mansarde étrange et poussiéreuse qui évoque l'aspect morne, lugubre du faste suranné, il se met au piano, ouvre une précieuse partition vierge de toute note et donne une version extatique, mais pleine de trouvailles plus géniales les unes que les autres, des extraits de l'opéra de Gluck. Son auditeur est fasciné par ce concert magnifique qui lui ouvre une perspective sur l'art le plus éminent. C'est alors que l'inconnu révèle son identité : après s'être absenté quelques instants, il réapparaît, revêtu d'un costume de gala chargé de

¹ Op.Cit., E.T.A. Hoffmann, *Contes fantaisies à la manière de Callot, Vie et œuvre*, Paris, coll. Folio, Ed. Gallimard, 1979, P.431.

broderies, une épée à son côté et dit au narrateur en souriant d'un air singulier : « *Je suis le Chevalier Gluck* ».

II.2.2. Le temps fantastique dans *Le Chevalier Gluck*

Pour commencer, l'on est en présence d'un dispositif narratif simple et cohérent : le temps de la fiction et celui de la narration sont superposables, à quelques détails près, le récit est conçu, sous forme de métalepse¹, nous dégageons deux niveaux de narration, du niveau I en niveau II, un glissement flagrant entre fiction et imagination, lorsque l'inconnu émerge brutalement dans le récit d'un rêve, où il raconte des événements imaginaires et fantastiques au royaume des rêves en brouillant les frontières du réel.

Nous noterons l'usage de l'ellipse² lors d'une importante compression du temps de la fiction "*quelques mois s'étaient écoulés, quand j'ai couru [...] se précipita vers mon appartement sur la Friedrichstrasse*", un flash-back³ lorsque l'inconnu relate une grosse bévue commise par l'opéra de Berlin⁴. Cette adéquation est renforcée par le fait qu'une bonne partie de la nouvelle consiste en dialogues retranscrits au discours direct entre l'étrange personnage et le narrateur homodiégétique : notre lecture est censée prendre le même temps que l'énonciation des paroles échangées par les deux protagonistes⁵.

Il n'y a pas à proprement parler de changement de narrateur. Le "Je-narrateur" du début conserve la primauté de la narration. En effet, même lorsqu'au centre de la nouvelle, l'inconnu relate les dispositions d'esprit dans lesquelles il composait autrefois, le récit est d'ordre poétique, non daté chronologiquement, il est comme hors du temps. La relation de sa vie antérieure à l'action de la nouvelle plonge dans un passé

¹ Op. Cit., Gérard Genette, *Figure III : La durée*, Le seuil, Paris, 1972, p.127.

² Ibid., *La fréquence*, p.178.

³ Ibid., *L'ordre*, p-p.78-82.

⁴ Op.Cit., E.T.A. Hoffmann, *Contes fantaisies à la manière de Callot : Le chevalier Gluck*, P.-P.25- 36.

⁵ Ibid., E.T.A. Hoffmann, *Le chevalier Gluck*, P. 25.

immémorial¹ *Des années durant, je soupirai dans le royaume des rêves...*² Elle se présente plus comme le récit d'un rêve que comme celui d'une action. En outre, le point de vue narratif est unique et stable. La perspective n'est jamais infléchie ou remise en question par l'intervention d'une instance étrangère à l'action. Dans ce premier récit d'Hoffmann, l'action se développe de manière linéaire entre deux pôles qui la délimitent clairement : en amont, la rencontre d'un inconnu, le pronom "il" dans la formulation "murmura-t-il à côté de moi..." ; en aval le dévoilement de son identité "*Je suis le Chevalier Gluck*"³.

Considéré sous l'aspect de sa forme d'ensemble, le texte se décompose à première vue d'une introduction, un développement et une conclusion brutale en manière de chute. L'introduction consiste en une description de l'atmosphère du Zoo vers la fin de l'automne. Le style est réaliste, la description presque topographique, fort éloignée des conventions de l'écriture romantique :

*L'arrière-automne, à Berlin, compte habituellement quelques beaux jours encore. Un doux soleil perce les nuages, l'humidité s'évapore dans l'air tiède qui souffle par les rues...*⁴.

Au vu des premières lignes, l'on pourrait s'attendre à lire quelque chose comme un carnet de notes, le récit d'un voyage, par exemple. Mais Hoffmann met rapidement en œuvre une série de moyens stylistiques pour opérer un glissement progressif vers la fiction :

- L'orchestre d'agrément vient s'insérer dans la multiplicité des sons ambiants et y ajoute sa note cacophonique. C'est lui qui sert de

¹ Jean Milly, *Poétique des textes : les temps verbaux*, Nathan, Paris, 1992, p.127.

² Op.Cit., E.T.A Hoffmann, *le chevalier Gluck*, P.31.

³ E.T.A Hoffmann, *le chevalier Gluck*, P.40.

⁴ E.T.A Hoffmann, *le chevalier Gluck*, P.P ; 23-24

déclencheur à la mise en intrigue inaugurée par l'exclamation du narrateur : «*Quelle musique forcenée ! Quelles abominables octaves !*»¹.

- L'observateur anonyme de l'activité du Zoo, signalé par le pronom indéfini "on", se transforme dans l'espace de trois lignes en un narrateur précis «*c'est là que je m'assois et me laisse aller au jeu de mon imagination ; elle m'amène des gens sympathiques avec lesquels je m'entretiens de science, d'art...*»², L'usage du présent peut encore laisser croire que ce narrateur est en train de nous décrire l'une de ses occupations coutumières.
- Quelque chose heurte subitement l'oreille du lecteur : c'est la poursuite de l'usage du présent alors qu'est narrée l'exclamation de mécontentement vis à vis de la déplorable interprétation de l'orchestre "*rien ne me distrait, rien ne peut effaroucher ma société imaginaire. Seul le maudit trio d'une valse souverainement ignoble m'arrache au monde des rêves ...et involontairement [...] je m'écrie : [...]*". Ici l'auteur ne saisit pas la mise en intrigue, qu'est la protestation pour changer le temps de la narration.

Or, c'est le contraire qui se passe : le narrateur n'effectue la transition que lorsqu'il commence à décrire l'inconnu. Il est vrai que l'usage du passé est légitimé par la relation avec les données d'expérience passées du narrateur, destinées à souligner le caractère extraordinaire de l'apparition de l'inconnu «*Je n'ai jamais vu une tête, jamais un personnage qui eût produit sur moi, si vite, une si profonde impression*»³.

¹. E.T.A Hoffmann, *le chevalier Gluck*, P. 25

². E.T.A Hoffmann, *le chevalier Gluck*, P.24.

³. E.T.A Hoffmann, *le chevalier Gluck*, P.24

En fait, l'usage singulier des temps grammaticaux vient du fait que la véritable mise en intrigue, et partant le passage au prétérit (le passé), s'effectue lors de la description du physique de l'inconnu. L'on est ici en présence du premier indice du phénomène fondateur de la fiction dans *Le Chevalier Gluck* : l'énigme sur l'identité de l'inconnu constitue la trame événementielle du récit, cette énigme en effet ne sera résolue que vers la fin du conte, maintenant le suspense jusqu'à la dernière phrase du récit¹.

Dans le développement du récit, le jeu sur les temps de la conjugaison se poursuit. Lors de la seconde description de l'inconnu ayant pris en main la direction de l'orchestre d'agrément, l'on passe à nouveau au présent. Mais ce présent a maintenant une fonction stylistique : la fiction étant en quelque sorte "déclarée", rien ne s'oppose à ce que la métamorphose de l'étrange musicien (gesticulations un peu grotesques et déformation du visage) ne soit traduite par l'usage du temps dit « présent narratif » dont on sait qu'il rend traditionnellement l'action plus vivante, plus présente². A la fin de cette séquence, le passé simple retrouve sa fonction habituelle de temps du récit³ et les quelques autres passages racontés au présent servent par exemple à marquer la surprise⁴, ce qui est fréquent en littérature.

Nous repérons un clin d'œil d'Hoffmann, qui est le changement de tempo dans l'ouverture coïncide avec le changement de temps grammatical dans la narration. Seulement voilà : la métamorphose de l'étranger était déjà amorcée et, parallèlement, le temps du récit était encore au passé simple : « *Puis, en remuant doucement le pied gauche, il marqua l'entrée des voix. Alors il releva la tête, jeta un rapide coup d'œil*

¹. E.T.A Hoffmann, *le chevalier Gluck*, P.40

² Op.Cit., *Poétique des textes : les temps verbaux*, p.125.

³ Idem., *Poétique des textes*, p. 125.

⁴ Idem., *Poétique des textes*, p. 125.

autour de lui, posa sa main gauche sur la table, les doigts écartés comme s'il plaquait un accord sur le piano et leva en l'air la main droite...»¹.

Hoffmann se sert alors du même procédé que celui que nous avons décrit précédemment. Le passage au présent est rendu acceptable pour le lecteur par l'association d'une personnalité avec son activité coutumière : «... *c'était un chef d'orchestre, l'orchestre de la survenance d'un autre tempo...* »². Mais ce procédé n'élimine pas le sentiment chez le lecteur d'une narration un peu chaotique dans son usage des temps, puisque le texte se poursuit directement de la sorte : « *...tombe la main droite et l'Allegro commence ! - Une vive rougeur envahit les joues blêmes de l'homme, les sourcils se rapprochent sur son front ridé ...* »³.

L'usage un peu particulier des temps de la conjugaison induit une forte dynamique narrative. Il gomme les délimitations habituelles qui structurent un récit. Ce que nous avons dénommé "introduction" n'en est pas vraiment une : on a l'impression qu'Hoffmann fait des concessions aux règles du bon usage en matière de récit. Mais, on l'a vu, la description introductive bascule insensiblement dans le récit de la fiction et la diction du texte n'est interrompue par aucun marqueur formel. En outre, la réintroduction du temps présent donne l'impression d'une énorme accélération du tempo narratif, le récit est perçu un peu comme une machine qui s'emballé brusquement. D'autres moments du récit sont sujets à une accélération du tempo. Ainsi les disparitions subites de l'inconnu sont-elles narrées avec la précipitation appropriée :

*Puis il sourit avec une amertume de plus en plus accentuée.
Soudain il s'élança et rien ne put le retenir. Au bout d'un instant
il avait disparu et pendant plusieurs jours de suite je le cherchai
en vain au Tiergarten ...*

¹ Op. Cit., E.T.A Hoffmann, *le chevalier Gluck*, p.26

² Idem., p.26.

³ Idem., p.26.

Quelques mois s'étaient écoulés ; par un soir froid et pluvieux, m'étant attardé dans un quartier reculé de la ville, je me hâtai vers mon logis de la Friedrichsstrasse...¹.

En opposition à ces accélérations et compressions éventuelles du temps de la narration, le discours esthétique de l'inconnu implanté au centre de la nouvelle et comportant deux bonnes pages (p.-p. 36-37), semble a priori induire un ralentissement de la narration.

Nous illustrerons ce rythme dans un tableau tout en faisant la correspondance avec la forme d'une structure musicale, à savoir la sonate, nous viserons dans l'analyse de l'œuvre, l'agencement formel, l'organisation et l'exploitation, de nature rythmique en vue de constituer, une analogie métaphorique, bien entendu, avec l'architecture d'une partition musicale.

II.2.3. De la forme musicale

Le musicien qu'était Hoffmann était également, outre le créateur de récits fantastiques qui firent sa célébrité mondiale, un critique musical dont les articles firent date dans l'histoire de la musicologie allemande. A l'aurore du romantisme musical, celui qui avait changé son troisième prénom pour celui d'Amadeus en hommage à Mozart, était un vrai musicien, un créateur authentique, dont l'opéra, *Ondine*, joué en 1816 à Berlin, fut un des plus grands succès et dont les œuvres musicales commencent à être mieux connues en France grâce à de récents enregistrements.

Un rappel d'explication d'ordre musicale nous permettrait de faire la comparaison avec la forme musicale. Nous soulignons à ce stade que nous allons procéder à une analogie purement livresque, de point de vue théorique, un étalage historique s'impose et des définitions sont incontournables.

¹. E.T.A Hoffmann, *le chevalier Gluck*, p.35.

Le classicisme en art musical concerne une période d'environ 70 ans, de 1750 à 1820, qui suit la période baroque et précède le romantisme auquel il est souvent opposé. Cette période est dominée par ce que certains nomment «la sainte triade » du classicisme viennois : Haydn, Mozart et Beethoven, remettant en cause la complexité de la musique baroque, par ses polyphonies et ses ornements, ils ont créé un style plus simple, associant clarté, mesure et équilibre.

Concernant les formes musicales, la période classique voit le triomphe de la forme sonate que l'on retrouve dans la sonate proprement dite mais également dans les quatuors, les concertos et les symphonies. Ces nouveaux genres musicaux seront utilisés pendant tout le 19ème siècle et encore au 20ème siècle.

L'opéra italien quant à lui est remis en question par Gluck, puis par Mozart. Cette époque voit aussi les musiciens moins dépendre de mécènes et accéder à une certaine indépendance. C'est Mozart qui ouvre la voie en ce sens¹.

Bien que le classicisme soit opposé au romantisme, on y trouve parfois l'expression de passions, influencée par le mouvement littéraire allemand « Sturm und Drang » (Orage et passion) qui prônait la supériorité des passions sur la raison. C'est le cas en particulier dans certains quatuors et symphonies de Haydn ainsi que dans des opéras de Gluck et de Mozart.

Les principaux genres musicaux de la période classique sont, outre l'opéra, la symphonie, la sonate, le quatuor à cordes et le concerto, tous 4 de structures comparables composées de 3 ou 4 mouvements, et utilisant généralement les formes sonate et rondo.

¹ Encyclopédie de la pléiade, *Histoire de la musique2 : Du XVIII à nos jours*, Dir. Roland-Manuel, Paris, Gallimard, 1963, p.-p.390-402.

II.2.3.1. La forme sonate

A l'origine, sonate (sonner) désigne une pièce instrumentale alors que cantate dédaigne une pièce chantée. La sonate est en général une pièce pour instrument soliste, accompagné d'autres instruments, ou pour petit ensemble. On désigne aussi par ce terme, forme sonate, un agencement formel qui peut se résumer à l'exposition d'un thème, son développement et sa réexposition. Cette « forme sonate » est employée dans les concertos, les symphonies, la musique de chambre.

Au XIX^e siècle, la sonate est moins prédominante, dans le répertoire musical, alors qu'on recherche une narrativité musicale plus cohérente, plus littéraire ou à programme. On préfère le poème musical, la rhapsodie, des formes plus libres, ou des formes cycliques où l'on a recours aux mêmes thèmes dans les différents mouvements.

Au début du XX^e siècle, particulièrement en France, on retrouve goût à la sonate avec Gabriel Fauré, Paul Dukas, Claude Debussy etc. et en Russie avec Scriabine et Prokofiev. Mais le mot devient peu à peu, dans les titres des morceaux une évocation historique, et les modèles formels se diversifient¹.

La forme sonate se développe à la fois à partir de la forme binaire récurrente et de la forme ternaire. Celles-ci sont les principales formes employées dans la composition des mouvements de la suite instrumentale et de la sonate baroque. Son nom lui vient simplement de son association originelle à la structure sonate².

La forme sonate classique, développée entre 1750 et 1830 environ, se compose de trois parties principales : l'exposition, le développement et la réexposition. Ces trois parties ne forment qu'un seul mouvement. À ce stade, on aperçoit déjà sa parenté avec la forme ternaire, en ce qu'on pourrait assez facilement la ramener au plan ABA.

¹Ivanka Stoianova, *Manuel d'analyse musicale : Variations, sonate, formes cyclique, Musique ouverte*, Paris, Minerve, 2000. p.42

²Charles Rosen, *Formes Sonate*, Paris, Gallimard, coll. Actes sud, 1998, p.-p.1-6.

Toutefois, la partie qui serait identifiée A dans la forme sonate ne forme pas une section fermée et potentiellement autonome comme celle de la forme ternaire. En ceci, la forme sonate se rapproche plutôt de la forme binaire récurrente, où la partie A se termine dans une tonalité subordonnée à la tonalité principale du mouvement. Cependant, la forme sonate se distingue aussi de cette forme par sa reprise intégrale, même si modifiée, de sa première partie après la partie centrale, alors que la forme binaire récurrente n'en suppose qu'une brève évocation¹

La forme ternaire de base ABA est la plus simple dans ses grandes lignes. Pour la définir, on peut dire qu'elle se caractérise essentiellement par la similitude structurelle de la première et de la troisième section uniquement structurelle, car, en pratique, le retour de A dans le schéma ABA est souvent décoré, par tradition. La première section, comme la troisième, doit donc s'achever à la tonique. Les sections externes, prises isolément, sont presque toujours plus longues que la section médiane. Ces deux sections externes ne constituent pas simplement le cadre, mais les piliers de la structure alors que la section interne joue un rôle subsidiaire : souvent plus expressive que les sections externes, elle contraste avec elles, parfois par un changement de mode, mais presque toujours par une réduction de la puissance ou de la stabilité. Les trois parties se présentent sous forme d'exposition, contraste et réexposition.

Nous allons tenter une transposition du plan de la forme ternaire de base ABA sur la structure formelle du conte *Le Chevalier Gluck* d'E.T.A. Hoffmann.

II.2.3.2. Une structure ternaire dans *Le Chevalier Gluck*

Nous avons vu que l'incipit du *Chevalier Gluck* n'était pas véritablement une introduction ; d'autre part le finale de cette nouvelle musicale est une chute déconcertante et non pas une conclusion au sens traditionnel du terme. Pour autant, la

¹ Ibid., Charles Rosen, *formes Sonate : Forme Ternaire et binaire*, p.35

composition de *Chevalier Gluck* est, au niveau superficiel en tout cas une structure ternaire. Il suffit, pour s'en convaincre, de considérer les événements musicaux auxquels est confronté le narrateur, comme par exemple le fait de désapprouver la manière dont l'orchestre à jouer l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*.

En plus, toujours selon la perspective du narrateur, les interruptions temporelles sur l'axe de la fiction permettent à l'analyse de dégager une composition tripartite. L'inconnu disparaît au total trois fois. Mais sa troisième disparition n'a pas à être prise en compte ici parce qu'elle est de courte durée et que le lieu reste inchangé.

Nous allons donc considérer deux disparitions et, par conséquent, trois rencontres du narrateur avec l'inconnu, en trois lieux différents : le "Zoo" en terrasse, puis à l'intérieur du café Weber, puis à proximité de la porte de Brandebourg, enfin près de l'opéra de Berlin. La première disparition de l'inconnu peut être évaluée à quelques minutes, la seconde, en revanche, a duré plusieurs mois.

L'action du récit consiste en deux éléments congruents : l'expérience faite par le narrateur des interventions musicales de l'inconnu et le processus de dévoilement de son identité. Lors de la première rencontre, l'inconnu dirige l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* qui commençait par une mauvaise exécution de l'orchestre squelettique du café Weber. L'interprétation gagne sans doute en qualité, parce que l'inconnu est un bon chef d'orchestre qui connaît parfaitement l'œuvre, mais l'essentiel est que le narrateur perçoit dans la gestuelle de ce chef d'orchestre improvisé, les aspects profonds de l'ouverture de Gluck, l'essence de cette musique qui touche la sensibilité de l'auditeur :

Je commence l'ouverture, me dit-il. Tournez la page au moment voulu. Je promis de le faire et voici qu'il joua magnifiquement et magistralement, à pleins accords, [...] Il y apporta tant de

variations neuves et géniales que ma surprise croissait toujours ...¹.

Puis, l'inconnu entonne le chœur des prêtresses de ce même opéra de Gluck. Outre la performance musicale inouïe (d'ordre fantastique), nous notons qu'il aborde là le corps même de l'opéra. D'autre part, le narrateur est frappé par sa faculté de modifier les mélodies en leur conférant plus de force et en exprimant leur pouvoir inhérent de renouveau :

Alors il chanta le finale d'Armide avec une expression qui pénétra jusqu'au fond de mon être. Ici aussi il s'écarta sensiblement de l'original ; mais sa musique modifiée n'en était pas moins la scène de Gluck portée, en quelque sorte, à une puissance supérieure. Tout ce qui peut exprimer, par les traits les plus énergétiques, la haine, l'amour, le désespoir, la fureur, il le concentra dans la puissance des sons.².

La narration de la seconde rencontre consiste en un report intégral du dialogue entre le narrateur et l'étrange personnage. L'inconnu devient pour quelques instants le nouveau narrateur puisqu'il raconte en flash-back une mésaventure musicale :

Tout cela, Monsieur, je l'ai écrit en revenant du royaume des rêves. Mais je révélai au profanes le saint mystère et une main de glace étreignit dès lors mon cœur ardent [...] Maintenant chantons la grande scène d'Armide.³.

L'inconnu avait eu l'intention d'assister à la représentation d'*Iphigénie en Tauride* mais lorsqu'il entra dans l'opéra, il entendit l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*. Il crut d'abord à une erreur de programme artistique, mais force lui fut de constater que l'orchestre enchaînait avec l'Andante d'*Iphigénie en Tauride*.

¹Op.Cit., E.T.A Hoffmann, *Le Chevalier Gluck*, p.38.

²E.T.A Hoffmann, *Le Chevalier Gluck*, p.39.

³E.T.A Hoffmann, *Le Chevalier Gluck*, p.39.

On avait tout simplement combiné l'ouverture d'un opéra avec la partie principale d'un autre ! L'inconnu exprime alors au narrateur toute son indignation :

S'il me faut avouer, en effet, que les chefs-d'œuvre de Mozart sont ici en général traités avec une désinvolture à peine concevable, du moins, les œuvres de Gluck jouissent, à coup sûr, d'une interprétation digne d'elles.

- Vous le croyez ? Eh bien ! J'ai voulu une fois écouter Iphigénie en Tauride. Lorsque j'entre dans la salle, j'entends que l'on joue l'ouverture d'Iphigénie en Aulide. Hum ! Pensé-je, je me suis trompé ; c'est l'autre Iphigénie que l'on donne. Mais lorsque raisonne l'andante par lequel commence Iphigénie en Tauride et que la tempête y fait suite, je suis tout étonné. Vingt ans séparent les deux ouvrages ! Tout l'effet, toute l'exposition si bien calculée de la tragédie sont perdus. Une mer calme...Une tempête...

Les Grecs sont jetés sur le rivage, voilà l'opéra.

- Comment ? Le compositeur a-t-il écrit l'ouverture à l'étourdie pour qu'on puisse la jouer comme et où l'on veut, ainsi qu'un petit morceau de trompette ?¹.

La confusion entre les deux opéras, inaccépté par l'inconnu, permet à Hoffmann d'opérer la liaison entre la première et la seconde rencontre. Nous nous souvenons en effet que lors de leur première rencontre, l'inconnu dirige l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*, puis, qu'il chante un extrait d'*Iphigénie en Tauride*. Dans le présent de l'action, la première rencontre est finalement, entre autres aspects, la représentation du flash-back de l'inconnu, donnée ultérieurement dans le temps de la narration. Ce constat relativise la simplicité du dispositif narratif que nous évoquions au début.

¹. E.T.A Hoffmann, *Le Chevalier Gluck*, p.34

D'autre part, la seconde rencontre, faible en volume (2 pages), retranscrite sous forme de dialogue, centrée sur un chassé-croisé entre deux opéras, peut sembler n'être qu'un épisode transitoire de l'action dans *Le Chevalier Gluck*. Elle assume en fait le rôle de charnière, de pivot dans la construction d'ensemble. On vient de voir qu'elle renvoie à l'action de la première rencontre. Mais ce n'est pas tout : pour la première fois, le nom de Gluck est mentionné (par le narrateur), induisant une relation à la révélation finale (3ème rencontre). En outre, l'allusion au *Don Giovanni* de Mozart - qui a déclenché le flash-back de l'inconnu - s'inscrit dans le même mécanisme de prolepse¹: l'inconnu ne se souvient plus du titre de l'opéra de son « jeune ami » :

J'avais pris sur moi d'aller encore une fois au théâtre pour entendre un opéra de mon jeune ami... comment s'appelle donc cette œuvre ? Oui, le monde entier est dans cet opéra. A travers le tourbillon bariolé d'une humanité élégante passent les esprits de l'Orcus... Tout ici à une voix et un son tout puissant ... Que diable ! C'est de Don Juan que je parle².

La rencontre 3 est en relation avec la première. Dans la rencontre 1, l'inconnu dirigeait l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* ; là, il mime la direction d'*Armida*, l'oreille placée près des fenêtres de l'opéra. On contestera peut-être qu'il dirigeait réellement le petit orchestre dans la rencontre 1, alors qu'il se borne ici à commenter et donner des indications sans effet sur le jeu de l'orchestre de l'opéra. Mais, précisément, son mime inefficace confirme sa parfaite connaissance de Gluck et, en même temps, le rapproche de la révélation finale : il se comporte comme s'il était Gluck, c'est à dire qu'il n'en est que le fantôme. Le narrateur comme le lecteur, en ce moment même hésitent à identifier l'inconnu, faut-il l'admettre comme une personne hantée par le fantôme du chevalier Gluck, où le chevalier Gluck lui-même qui revient du royaume de l'haut delà !

¹ Op. Cit., Gérard Genette, *Figure III : L'ordre*, p-p.105-114.

². E.T.A Hoffmann, *Le Chevalier Gluck*, p.33

D'autre part, le lien étroit avec la première rencontre est accentué par le fait que, dans les deux situations, il chante des moments essentiels de l'opéra. Au "Zoo", il chantait le chœur des prêtresses ; chez lui, en compagnie du narrateur, il entonne le finale d'*Armida*. Au total, l'on note à quel point les premiers travaux littéraires d'Hoffmann sont empreints des préoccupations, voire de l'affect, du critique musical. En d'autres termes, la protestation à peine voilée d'Hoffmann, musicien, est convertie dans la composition littéraire en récit de fiction.

II.3.3.3. Le temps fantastique et la forme musicale dans *Le Chevalier Gluck*

Après avoir démontré l'influence de la musique et la forme musicale sur l'écrit littéraire à savoir le fantastique chez E.T.A. Hoffmann, et en étudiant l'évolution des trois séquences de l'intrigue du conte *Le Chevalier Gluck* du point de vue temporel, Nous tenterons à travers l'analyse suivante, d'établir une analogie avec les trois séquences dans la forme ternaire de la sonate en musique occidentale.

Considéré sous l'aspect de sa forme d'ensemble, le texte se décompose à première vue d'une introduction, un développement et une conclusion brutale en manière de chute.

Le conte est non daté chronologiquement, les événements fantastiques se déroulent comme dans un hors temps dans la narration, ils se superposent avec le cours du récit mais le temps est manié d'une façon particulière, de la même manière que les événements sont narrés au mode fantastique, qui déroge aux conventions logiques dans l'esprit, le temps dans ce conte échappe également aux règles traditionnelles.

Temps réel de narration :**A-Introduction : Au zoo, sur la terrasse d'un café à Berlin.**

Le narrateur décrit ce qu'il voit (la scène), les événements sont racontés en détail, les paroles ou les pensées des personnages rapportées avec précision, la durée du récit est la même que celle de l'histoire, d'une manière réaliste et paisible, au présent, le rythme est ralenti.

« L'arrière automne, à Berlin, compte habituellement quelques beaux jours. Un doux soleil perce les nuages, l'humidité s'évapore ... l'air souffle par les rues, on voit s'avancer, dans la direction du Tiergarten, une longue file bariolée de promeneurs : élégants, bourgeois avec leur femme et leurs chers ... On parle, on discute sur la guerre et la paix, ...sur le ralentissement des affaires et la fausse monnaie. » P. 23 Sur la même page, on passe en quelques lignes d'une paisible description du zoo au dérangement d'un son cacophonique.

« Jusqu'à ce que tout ce bruit se fonde dans un air de fanchon, où une harpe discordante, quelques violons mal accordés (...) se torturent tout en torturant les auditeurs. » P. 23

Le temps reste toujours au présent malgré l'évènement perturbateur.

B-Développement des évènements réels : A l'intérieur du café Weber (1ère Rencontre)

-Hoffmann brusque la narration pour attirer l'attention du lecteur sur le déclenchement de l'intrigue qui est en fait, l'apparition de l'inconnu, il s'attarde sur sa description physique et sur son attitude, pour montrer qu'il n'est pas un personnage ordinaire :

« Un homme a pris place à ma table, homme qui rive sur moi son regard et dont mon œil à présent ne peut plus se détacher...Jamais je n'ai vu une tête, jamais je n'ai vu un personnage qui eût produit sur moi, si vite, une si profonde impression. Un nez légèrement recourbé descendait du front large, découvert...les yeux brillaient d'un éclat qui quasi sauvage et plein de jeunesse (l'homme semblait avoir dépassé la cinquantaine). Le menton délicatement dessiné » P.P. 24-25.

-Un dialogue s'installe entre le narrateur et l'inconnu, la durée du dialogue n'est pas indiquée, si ce n'est le temps de la conjugaison qui change et varie entre description et narration, du passé simple au présent puis imparfait et passé simple. Le changement de tempo dans la description coïncide avec le changement de temps grammatical dans la narration, le temps du récit est toujours au passé simple : *« Puis, en remuant doucement le pied gauche, il marqua l'entrée des voix. Alors il releva la tête, jeta un rapide coup d'œil autour de lui, posa sa main gauche sur la table, les doigts écartés comme s'il plaquait un accord sur le piano et leva en l'air la main droite...»*

Passé simple : « *la musique s'étant arrêté, je sentis la nécessité de lui adresser la parole* » P. 25

Présent « *Une vive rougeur envahit les joues blêmes de l'homme, les sourcils se rapprochent ... une secrète fureur enflamme son regard d'un feu qui fait disparaître de plus en plus le sourire flottant encore autour de sa bouche à demi ouverte ..., A présent, il s'adosse à son siège, ...la profonde douleur de toute à l'heure se fond en un délire, qui saisit toutes les fibres de son être et les secoue convulsivement ; sa respiration devient profonde, sur son front perlent des gouttes de sueur. Il souligne du geste la reprise ...* » P.P. 26 .27.

Imparfait : « *C'est ainsi qu'il animait, en le douant de muscles et de couleurs, le squelette que nous donnaient, de l'ouverture, quelques misérables violons. ...* » P. 27.

Passé simple : « *Et j'entendis la douce et tendre plainte qu'élève la flûte quand la tempête des violons et des basses cesses de faire rage... J'entendis les sons légers des violoncelles et du basson qui remplissent le cœur d'une indicible mélancolie, puis le tutti revint, l'unisson poursuivit son chemin comme un géant majestueux, et la sourde plainte expira broyée sous ses pas.* » P. 27

Passé composé et passé simple : « *L'ouverture était finie. L'homme laissa retomber ses deux bras, et était là sur son siège, les yeux fermés, comme épuisé par un trop grand effort.* » P. 27

Passé simple : « *Il se leva brusquement et fit quelques pas de long en large* » P. 29

Imparfait : « *Je restais silencieux* ». P. 29

Passé simple : L'inconnu prend une courte pause avant de continuer son récit au pays des songes, revient un moment rapide à la réalité en (six lignes.)

« *Il se leva brusquement, les regards et les bras au ciel. Puis il se rassit et vida précipitamment le verre...* » P. 30

« *Il se fit un silence que je ne voulais pas rompre (...)* Enfin il continua plus calme » P. 31.

-l'inconnu se retire et disparaît à nouveau : « *Sur ces derniers mots il bondit de son siège et sortit précipitamment de la salle (...)* J'attendis en vain son retour. » P. 32

C-Conclusion : Près de l'opéra de Berlin (2eme Rencontre)

La ligne suivante, le narrateur annonce la troisième apparition de l'inconnu, on ne sait pas combien de temps s'est écoulé entre la dernière disparition et cette apparition, tout ce qui est indiqué c'est le moment : la nuit, ce qui peut renforcer l'idée du nocturne du fantastique dans le conte : « *J'étais déjà près de la porte de Brandebourg lorsque dans l'obscurité je vis marcher une longue silhouette dans laquelle je reconnus bientôt mon original* ». P. 32

Présent : Un dialogue s'installe entre l'inconnu et le berlinois (le narrateur).

- « *Je ne comprends pas ce que vous avez contre les berlinois. Ici où l'art est estimé et pratiqué* ». P.33

- « *Ne m'en parlez pas. Ils critiquent sans cesse et raffinent tout jusqu'aux subtilités les plus insignifiantes ; ils bouleversent tout, pour ne trouver qu'une misérable pensée(...)* »P.33

Temps imaginaire (le temps fantastique)**A-Introduction** : A l'intérieur du café Weber dans un Zoo

Le sujet s'ouvre sur le narrateur dans une terrasse d'un Zoo, il décrit l'atmosphère de l'endroit vers la fin de l'automne, un glissement rapide vers l'imagination.

Présent de la rêverie : « *C'est là que je m'assois et me laisse aller au jeu de mon imagination elle m'amène des gens sympathiques avec lesquels je m'entretiens de science...* » P. 24

Le présent dans ce cas est employé pour décrire des occupations routinières, le personnage habitué aux rêves et à l'imagination en plein jour : « *Rien ne peut effaroucher ma société imaginaire, rien ne me distrait (...) seul le maudit trio d'une valse souverainement ignoble m'arrache du monde des rêves...* » P. 24

On reste toujours au le présent malgré le déclenchement de l'intrigue, le retour à la réalité ne fait pas changer de temps : « *Je m'écrie...L'on murmure...je regarde...* » P. 24

Changement du temps (passé) pour décrire l'inconnue : énigme sur l'identité peut être un fantôme.

- On remarque que plusieurs temps conjugués, s'entremêlent en espace de quelques pages p.p. 23-24, dans un même endroit, aucune indication temporelle, ni la durée du dialogue, la seule indication, c'est la nuit, exprimant le nocturne du fantastique.

B-Développement des évènements fantastiques : A l'intérieur du café Weber (1ère Rencontre)

L'usage du passé composé « *jamais je n'ai vu* » signale la mise en intrigue qui se déclenche par la description physique de l'inconnu P. 25

-Premier indice du phénomène fondateur de la fiction « L'énigme sur l'identité de l'inconnu »

Le passé simple : pour décrire les manières bizarres de l'inconnu « *Puis en remuant doucement le pied gauche Il marqua l'entrée des voix, il releva la tête, jeta...* » P. 26

-Toujours à la même page on constate un léger changement de temps (revenir au passé) pour décrire l'inconnu et l'énigme sur son identité s'installe, c'est un fantôme, il jouait de vrai L'ouverture d'Iphigénie en Aulide.

Un autre comportement qui renforce encore l'hypothèse de l'énigme lorsque : « *L'homme laisse retomber ses deux bras... les yeux fermés, comme épuisés par un grand effort* ». P 27.

-L'homme décrit le monde étrange des rêves d'où il vient et dont-t-il arrive à composer de la musique : « *Mais c'est par la porte d'ivoire qu'on entre dans le royaume des rêves, peu la voient, cette porte...Il est difficile de sortir...les monstres barrent le chemin...* »

Présent : « Beaucoup **pensent** à rêver sous ce royaume des rêves...**ils se dissolvent** dans le rêve... **Ils ne projettent plus aucune ombre** » P. 30 -Imparfait : « autrement **ils s'apercevraient** à leur ombre du rayon de lumière qui parcourt ce monde », Présent : « Très peu seulement **s'arrachent** aux rêves, **se redressent, traversent** le royaume des songes et **atteignent** la vérité » P. 30

-Imparfait : -Pour quelques instants le personnage inconnu devient narrateur à son tour, lorsqu'il raconte ses aventures au royaume des rêves : « lorsque **j'étais** dans le royaume des rêves, mille angoisses, mille douleurs me torturèrent, **Il faisait** nuit et **j'étais** épouvanté par les fantômes ricanant des monstres qui se **précipitaient** sur moi et qui tantôt me **jetaient** dans les abîmes de la mer » P.31, « Un jour, **j'étais** assis dans une magnifique vallée et **j'écoutais** les fleurs chanter en chœur. » P. 32

La description à l'imparfait de ce royaume, au long de deux pages donne à la narration **un rythme lent**.

-L'emploi du passé simple **accélère le rythme** qui change rapidement : « Des fils invisibles m'attiraient à lui. **Il leva** la tête...Le calice **s'ouvrit**...et l'œil **brilla** vers moi... » P. 32. Pendant 7 lignes de suites. Subitement l'inconnu se retire et disparaît à nouveau : « Sur ces derniers mots il **bondit** de son siège et **sortit** précipitamment de la salle (...) **J'attendis** en vain son retour. » »

- Les accélérations du tempo constatées lors des disparitions subites de l'inconnu sont narrées avec la précipitation appropriée.

(2eme Rencontre) : « J'étais déjà près de la porte de Brandebourg lorsque dans l'obscurité je vis marcher mon original ». P.32.

Présent : « Vous vous trompez...pour mon tourment, je suis condamné à errer ici, comme une âme en peine, dans le désert ». - « Dans le désert ici, à Berlin ? » - « Oui autour de moi, c'est le désert, car je ne rencontre aucun esprit parent du mien, je suis seul. » P.33.

-Hoffmann fait usage du présent pour attirer l'attention sur la nature fantomatique de l'inconnu (il le fait à travers le jeu sur le temps).

-L'inconnu raconte une fois encore ses souvenirs dans son autre vie : P.-P.33-34-35.

- Le passé composé : A la fin du dialogue, l'inconnu disparaît : « Au bout d'un instant, **il avait disparu** et pendant plusieurs jours je le cherchais en vain au Tiergarten... » P.35.

La ligne suivante : « Quelques mois **s'étaient écoulés** ; par un soir froid et pluvieux, m'étant attardé dans un quartier reculé de la ville (...) Il me fallait passer devant le théâtre ;(...) j'étais sur le point d'entrer quand un étrange monologue, tout contre les fenêtres, attira mon attention. »P.35

C-Conclusion : Auprès de l'opéra de Berlin, Devant le théâtre (3eme Rencontre)

-L'inconnu surgit de nulle part devant le théâtre où on jouait l'Armide de Gluck, décrit au moins en détail la scène d'Armide de Gluck en s'exprimant au présent : « Quel méchant esprit **me tient soumis** à sa fascination ? » P.35.- « La fascination est rompue, m'écriai-je. Venez. » P.35.

Passé simple : « Je saisis par le bras mon original de Tiergarten, car le monologueur n'était autre que lui, et je l'entraînai avec moi.il parut surpris et me suivit en silence. » P.36.

-Déjà arriver au domicile du narrateur, quand soudain l'inconnu s'arrêta, au passé composé : « Je vous connais, dit-il. Vous étiez au Tiergarten...Nous **avons** beaucoup **parlé**...J'ai **bu** du vin...Je **me suis échauffé**...Et l'euphone **a résonné deux jours durant**...j'**ai** bien souffert...maintenant **c'est passé**. »

- Hoffmann accentue le jeu sur le temps et dans le temps, la durée qui était de quelques mois pour le narrateur, n'était que de quelques jours pour l'inconnu, si ce n'est, qu'il se permet avec le temps du fantastique de manier également la durée des événements (le temps est relatif chez les deux personnages !)

-L'inconnu invite le narrateur dans sa demeure pour lui faire entendre Armide, au passé simple : « Nous **montâmes** (...) vivement **il tourna** dans une rue latérale et j'avais de la peine à le suivre, tellement il allait vite, jusqu'au moment où il finit par s'arrêter devant une maison sans apparence. » P.36

-Une fois chez lui, il lui joua l'Armide de Gluck.P.-P 37-38

« Je tournais les feuilles avec zèle, en suivant les indications de son regard. L'ouverture était achevée et il retomba épuisé, les yeux fermés, dans le fauteuil. Mais bientôt il se redressa et, tandis qu'il tournait rapidement plusieurs pages blanches du livre » P.38.

-L'inconnu à travers le « Je » qui fait de lui un narrateur, révéla au narrateur initial son être fantomatique sans lui annoncer son identité :

- « Tout cela, monsieur, **je** l'ai écrit en revenant du royaume des rêves. (...) Je fus condamné à errer parmi les profanes, comme une âme en peine, sans personnalité précise, pour que personne ne me reconnût, jusqu'au jour où l'hélianthe m'élèvera de nouveau vers l'éternel. » P.39.

-Le narrateur s'exclama vivement sur l'identité du mystérieux musicien après avoir présenté une prestation extraordinaire de la finale d'Armide : « Mais qu'est-ce que cela ? Qui êtes-vous donc ? »

Forme musicale (Structure Ternaire)

A-I-Introduction : Au Zoo sur une terrasse.

-Une description de l'atmosphère du zoo vers la fin de l'automne P. 23. Glissement vers la fiction « *Un doux soleil perce les nuages, l'humidité s'évapore dans l'air tiède...* » P. 23. « *On parle, on discute (...)* *On y respire le grand air, on observe les allants et venants, On est éloigné du vacarme cacophonique de cet exécration orchestrale* ». P. 24

- Déclenchement de l'intrigue : l'orchestre d'agrément veut s'insérer dans la multiplicité des sons ambiants et y ajoute sa note cacophonique : « *Rien ne peut effaroucher ma société imaginaire. Seul le maudit trio d'une valse souverainement ignoble m'arrache au monde des rêves* ». Le « On » se transforme en « Je », le narrateur passe de l'indéfini au « je » narrateur. Un homme a pris place à la table du narrateur « je » (1ère Rencontre) « *jamais je n'ai vu une tête, jamais je n'ai vu un personnage qui ont produit sur moi, si vite une si profonde impression* » P. 24

BI- Développement (exposition) contraste. A l'intérieur du café Weber

- La description physique de l'inconnu soulève un mystère autour de son identité (la véritable mise en intrigue) le suspense est maintenu jusqu'à la fin du récit.

- Un dialogue entre le narrateur et l'inconnu s'étale sur plusieurs pages. P.P. 25-40

- Le dialogue est interrompu par la description de l'inconnu et parfois par les souvenirs et les rêves de l'inconnu au royaume des rêves. Le jeu sur le temps de conjugaison dans le développement du récit se poursuit et induit une certaine dynamique narrative, c'est surtout la réintroduction du présent qui donne l'impression d'une accélération du tempo narratif, ainsi que la disparition de l'inconnu.

-Le narrateur est saisi par l'étrange comportement du personnage, par l'expression fantastique d'un talent musical peu commun. La description de l'inconnu, de ses souvenirs, de ses rêves... ralentissent entre rythme temporel qui ressemble au rythme de la musique classique dans la forme ternaire.

-Mais voici que l'inconnu a subitement disparu sans donner son identité.

C- III-Conclusion (réexposition) : Auprès de l'opéra de Berlin

Quelques mois plus tard le narrateur rencontre à nouveau l'inconnu à proximité de la porte de Brandebourg, puis auprès de l'opéra de Berlin où l'on donne *Armida* de Gluck. L'inconnu l'invite chez lui et se propose de lui jouer de la musique, il se met au piano, ouvre une précieuse partition vierge de toute note et donne une version extatique, des extraits de l'opéra de Gluck. Son auditeur est fasciné par ce concert magnifique qui lui ouvre une perspective sur l'art le plus éminent. C'est alors que l'inconnu révèle son identité : après s'être absenté quelques instants : « *Près d'un quart d'heure s'était passé.* » Il réapparaît, revêtu d'un costume de gala chargé de borderies, une épée à son côté et dit au narrateur en souriant d'un air singulier : « *Je suis le Chevalier Gluck.* » P. 40

-Dans l'exposition, rencontre 1 avec la rencontre III c'est le même principe (jouer l'opéra d'Iphigénie ; la chute brutale, consiste en la révélation inattendue de l'identité de l'inconnu.

Commentaires et interprétations

La description introductive bascule insensiblement dans le récit de la fiction et de la diction du texte et n'est interrompue par aucun marqueur formel, Hoffmann a utilisé ses propres moyens stylistiques en maniant le temps à sa guise. Il a eu recours à l'imagination et au rêve pour opérer un glissement progressif vers la fiction, par exemple le recours au rythme rapide pour attirer l'attention du lecteur sur le déclenchement de l'intrigue ; la réintroduction du présent donne l'impression d'une accélération significative du tempo narratif :

- L'explication de l'usage du présent alors qu'il est narré l'exclamation de mécontentement, ici l'auteur ne saisit pas la mise en intrigue qui est la protestation, il ne change pas le temps de la narration.
- Il change le temps de narration au passé pour souligner l'aspect peu commun de l'inconnu « jamais vu une tête... »
- L'usage des temps grammaticaux vient du fait que la véritable mise en intrigue, en menant la narration au passé, s'effectue lors de la description du physique de l'inconnu (présence du premier indice du phénomène fondateur de la fiction dans le Chevalier Gluck qui l'énigme sur l'identité de l'inconnu, sert de trame événementielle du récit).
- Hoffmann, à travers la dimension fantastique, prend quelques libertés avec l'utilisation des temps, l'usage qu'il en fait est parfois insolite en utilisant un maniement spécifique et en jouant avec les temps et la manière dont ils sont perçus.
- Formé à l'École de la Musique, qui est un art de temps dont il fait mention plus haut, montre une capacité à malmener quelque peu la perception de

son lecteur du fait de l'usage particulier des temps de conjugaison. Il induit ainsi une forte dynamique narrative.

- Chez Hoffmann, la concision du récit n'est pas garantie d'une superposition des temps de la fiction et de la narration.
- *Le Chevalier Gluck*, la mise en évidence d'une composition fortement influencée par le schème musical est fondée sur le constat d'un décalage entre le temps de la lecture et celui de l'action. Hoffmann joue avec les formes du roman, jouant habilement du respect de la tradition et de sa transgression et ce, relativement à la constatation relevée à travers l'analyse de la composition du conte.

Les trois aspects majeurs de l'éclatement de ce récit sont définis comme suit :

- La mise en jeu des traditions romanesques.
- L'imbrication (mélange entre fiction et réalité)
- La subversion de la fonction narrative.

Les traditions romanesques sont ainsi mises à mal et laissant place à la forme musicale à travers l'usage de temps fantastique.

En conséquence, dans le domaine du rêve où tout est possible, c'est-à-dire implicitement dans celui d'une fiction littéraire à coloration fantastique, il suffit d'ajouter des idées d'un auteur compositeur, pour obtenir une partition musicale de grande virtuosité et un conte romantique musical renouvelé, tel que le conçoit Hoffmann.

II.3. La notion de voix

Après avoir fait l'étude de la relation entre le temps de la fiction et le temps du fantastique, pour dégager une structure musicale à savoir la forme ternaire dans le conte étudié précédemment *Le Chevalier Gluck*, nous nous pencherons dans un second lieu sur un autre aspect musical, La voix, vu l'importance primordial de cet élément dans l'art musical ou tout est (son) qui doit s'entendre dans une harmonie mélodique, Hoffmann à travers le conte *Le Majorat*¹, a tenté de rendre justice à chaque voix qui compose son récit, nous allons nous borner à l'étude de : la voix musicale, la voix des sons dans la narration la voix narrative, et la voix de la morale .

II.3.1. La voix dans *le Majorat*

Pour commencer, il est nécessaire de souligner que ce texte décrit les conditions de production de la littérature à l'époque où Hoffmann a écrit de publié son ouvrage, insistant sur l'excitation morale, physique et intellectuelle qui débouche sur la déformation fantastique du réel. Mais par sa structure double, il montre aussi que le résultat est toujours un sens décalé, qui n'est jamais là où il s'écrit, spectre d'écriture lui aussi. Plus que tous les autres *Tableaux nocturnes*, *Le Majorat* montre que, considérée du côté de la lecture, la littérature est d'abord ce que demande à être relu, pour, entre autre, dégager les différents niveaux de la narration et déceler les multiples voix qui s'entremêlent.

Pour comprendre combien il est improbable que Hoffmann ait voulu ici seulement critiquer une institution juridique nocive, rappelons ce qu'est un majorat : une institution reposant sur le droit d'aînesse, stipulant que les biens mobiliers et immobiliers d'une famille doivent revenir en entier, de façon inaliénable et inséparablement du titre

¹ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Tableaux nocturne II : Le Majorat*, Paris, (Editions Philippe Forget), Imprimerie Nationale, Collection la Salamandre, 2002.

nobiliaire, à l'aîné de la famille. Une telle disposition ne peut qu'avoir pour conséquence de dresser les frères les uns contre les autres, et c'est bien, entre autres choses, d'une telle haine fratricide que traite ce conte, et ce de façon si exemplaire qu'à chaque génération évoquée, Hoffmann choisit de mettre deux frères aux prises. Le majorat est donc d'abord l'occasion de sonder une nouvelle fois les ténèbres de rime, lieu si complexe que l'intention bonne peut y engendrer le pire. Le majorat en question est un château situé au bord de la Baltique, dans une contrée sauvage où ne manquent ni criaillements de mouettes, ni creusements lugubres de corbeaux, ni mugissements de tempête, auxquels se joindront bientôt personnages fantomatiques et sentiments diaboliques.

Le décor ainsi planté, on apprend que, si le premier titulaire du majorat, le baron Roderich de R...sitten avec qui s'ouvre le récit, a opté pour cette institution, c'est pour tenter de préserver l'intégrité du domaine que ses ascendants avaient abandonné.

Se dédommageant ainsi lui-même, puisque *«tout ce qui troublait sa vie et qui lui était arrivé là-bas, il en attribuait la faute à ses ascendant, qui avaient eu le tort d'abandonner le château fort des ancêtres»*¹. Impossible à abandonner, le château devrait permettre de conjurer des troubles familiaux qui pèsent comme *«Un ténébreux secret de famille»*².

Ainsi, un acte de volonté individuel tente de s'opposer à l'irrationalité consubstantielle aux histoires de famille et qui les transforme en destin. Combat perdu d'avance donc, et qu'il contribue même à rendre encore un peu plus vain, puisque ce majorat est de nature à déchaîner la haine et le désir de vengeance d'être la victime d'une disposition inique.

¹. E.T.A. Hoffmann, *Le Majorat*, p.120.

². Ibid., *Le Majorat*, p .155.

La narration elle-même n'est pas loin d'épouser une telle complexité, et on peut dire en simplifiant qu'elle se situe sur deux niveaux temporels, distincts : le premier étant postérieur au second, qui, de ce fait, jouera un rôle puissamment explicatif. Le narrateur est un jeune homme qui accompagne son grand-oncle appelé, comme tous les autres, à venir administrer le domaine du baron Roderich. Ce grand-oncle, prénommé Théodore comme son petit-neveu (et comme Hoffmann lui-même), doit beaucoup à un grand-oncle de l'auteur, porteur lui-même d'un prénom qu'il partage avec Hoffmann, Ernst selon Hitzig, chaque fois qu'Hoffmann évoquait une visite chez ce grand-oncle, il insistait joyeusement sur la gravité, l'expérience et la dignité de ce vieillard. Le « justicier » du majorat se voit dépeint sous des traits voisins : pitié, sagesse, sens de la responsabilité et de la justice, mais il est tout autant enclin à l'humour, à l'ironie, à la facétie, voire à la plaisanterie un peu « drue », ce qui fait de lui un personnage tout à fait inhabituel dans *les tableaux nocturnes*. Juste avant l'arrivée du baron et de sa suite, ils sont témoins d'une scène spectrale dont le sens n'apparaîtra que bien plus loin, sur l'autre niveau temporel du récit.

II.3.2. La voix musicale

Publié en 1817, c'est à dire peu après *Le marchand de sable* (1816) et un an avant *Le Chat Krespel* (1818), *le Majorat* possède des caractères communs à ces deux textes. En tant qu'histoire d'apparition de fantômes (nous utiliserons souvent le terme allemand 'Spuk' qui traduit mieux une certaine tradition culturelle), *le Majorat* est traité, tout comme *le marchand de sable* sur le mode fantastique. Nous entendons par là que l'intention de l'écrivain était de faire osciller le lecteur entre deux tendances: j'y crois (présence de détails réalistes) / je n'y crois pas (présence ironique de l'auteur).

D'autre part, l'une des qualités de cette nouvelle est qu'Hoffmann insère habilement dans son texte la tradition littéraire triviale du "Roman gothique". C'est une

histoire littéralement épouvantable que ces grattements nocturnes contre le mur accompagnés de plaintes morbides. Sur le plan formel, le dispositif global est celui d'un récit dans le récit (sorte de mise en abyme), inspiré, on le verra, de la structure musicale dite "forme-sonate". Les instances narratives sont les suivantes: un narrateur hétérodiégétique omniscient de la p.3 à la p.5, un "narrateur" du nom de Theodor de la p.5 à la p.49, le grand-oncle de Theodor de la p.49 à la p.84, enfin de nouveau Theodor pour l'épilogue rédigé sur l'échelle de deux pages. A cela, il faut ajouter le truchement narratif que constitue la prise de connaissance par les actants et par le lecteur de la confession laissée par Hubert (deux pages).

La nouvelle d'Hoffmann est constituée de deux récits, ou si l'on veut deux fictions distinctes: d'abord celle dans laquelle Theodor est impliqué. C'est, en gros, la première moitié du texte, ainsi que les pages conclusives. D'autre part, un flash-back dans le temps de la fiction, narré par le grand-oncle. Mais toute trace de sa présence en tant que narrateur disparaît, Theodor prétendant se souvenir tellement bien du récit qu'il est capable d'en rendre compte à la lettre près. Ce dispositif, quoiqu'artificiel à première vue, donne de la cohésion à l'ensemble du récit dans la mesure où il réduit l'hétérogénéité entre le récit-cadre et l'histoire enchâssée. Le lien entre les deux histoires repose sur les relations entre les personnages: dans le récit 1, Theodor est amoureux de Seraphine, la femme de Hubert von Roderich qui se trouve être le dernier descendant de la lignée des barons dont le récit 2 nous conte l'histoire.

Finalement, *Le Majorat* est dans sa composition laisse à comparaier avec la forme-sonate sans réexposition. Or il n'est pas question de parler de réexposition dans cette nouvelle, car la seconde narration ne concerne pas la même trame événementielle que la première. Au contraire, le second récit qui nous plonge dans la généalogie des Roderich, n'est en définitive que le dévoilement de l'énigme du château hanté posée

dans le récit. Alors que le récit¹ de Krespel, s'il relate des faits antérieurs pour une part à l'intrigue dans laquelle le narrateur est impliqué, englobe en revanche, à quelques pages près, les événements auxquels il a été directement confronté. L'on tiendra donc pour acquis le fait qu'aucun schème musical d'école aussi strict que peut l'être la "forme-sonate" ne régit la composition du *Majorat*.

II.3.3. Omniprésence du sonore

Dès la première lecture, le lecteur constate l'importance dans ce récit du domaine sonore: les verbes traduisant des bruits. Nous citerons quelques exemples éloquentes: dans le second récit, le baron laisse retomber le lourd couvercle du coffre rempli de sacs d'argent découvert dans le cabinet du vieux Roderich. Cette action n'est pas directement liée à un événement important dans la trame du récit. Mais le vacarme épouvantable qui s'ensuit participe de l'atmosphère angoissante de cette histoire de revenants: " Le baron, qui ne fait pas particulièrement attention aux paroles des anciens, aimer maintenant tomber le lourd couvercle de la poitrine, la limande toute la voûte est écrasé et drôhnte. Plus tard dans ce second récit, l'oncle cherche désespérément des preuves écrites de l'ancienne liaison de Wolfgang avec la jeune suisse, toujours dans le bureau du vieux Roderich, lorsque d'inquiétants bruits de clé se font entendre: "Il était minuit, la pleine lune brillait dans la salle anstoBenden, dont la porte était ouverte. Comme il était quand quelqu'un marche lentement les escaliers et klirre et cliquetis des touches " (p.71). Daniel, quant à lui, respire toujours avec difficulté (p.56): "Le vieil homme, cependant, avait encore toutefois la porte fermée, il a pressé aujourd'hui même avec la force de tout le corps, comme il eut le souffle coupé ...seulement la clé rugueux des serruriers très rouillées". Puis, p.71, l'on trouve, avec une légère variante lexicale: "... Daniel a commencé à deux mains pour se gratter le mur, ... bientôt jailli le sang sous l'ongle, et il gémit..., comme tourmenté par une agonie sans nom." Ce même Daniel émet comme

un croassement discordant lorsqu'il précipite Wolfgang au fond du gouffre: " Mais comme Daniel hurla sauvagement:" avec vous, vous râudiger chien"(p.84). Il s'est quasiment métamorphosé en un corbeau, et l'on se remémore le corbeau qu'il avait effarouché en ouvrant la lourde porte donnant sur la tour effondrée.

Enfin, la meilleure illustration de l'omniprésence du sonore se situe sans doute au tout début du second récit, là où Wolfgang, devenu "Majoratsherr", brûle un document important, immédiatement après avoir lancé des invectives indécentes au défunt Roderich, l'opération s'effectue en quelque sorte par défaut, la bouche de Daniel n'émettant aucun son:

Le document, tiré de la bougie vacillait élevé sur, et sursauta comme le reflet de la flamme sur le visage du cadavre d'avant en arrière et a joué, quand touché les muscles et les mots détimbrées vieille langue était, de sorte que la situé à distance serviteurs profonde horreur et consternation sont arrivés¹.

Une aberration visuelle expliquée, débouche sur une aberration sonore certes explicable au premier degré, mais qui en dit peut-être plus long qu'on ne pourrait le penser de prime abord: c'est comme si le vieux Roderich voulait parler et dire par exemple qu'il désavoue la liaison de son fils avec une jeune femme suisse parce qu'elle n'appartient pas à la noblesse germanique

p.81: le père redoutait la ruine de la fondation du majorat et voyait en Julie une émanation du diable.

Grâce à l'étude de la relation entre le temps de la fiction et le temps de la narration, on constate immédiatement - en laissant de côté le bref épilogue de la nouvelle - que le second récit s'achève sur l'explication de l'énigmatique disparition de Seraphine, qui, à deux ou trois pages près, clôturait le premier récit. "*Il se trouve que je*

¹ E.T.A. Hoffmann, *Tableaux nocturne : Le Majorat*, p.51

ne verrai plus Seraphim à nouveau", disait Theodor de manière laconique en laissant le lecteur "sur sa faim"; la fin du second récit lui narre les circonstances de la mort de la jeune femme.

Ceci a pour conséquence que, vers la fin de la seconde histoire, l'accent est mis sur la trame événementielle et que le narrateur disparaît quasiment en tant qu'actant du premier récit. Il n'est plus là que comme auditeur du récit de son oncle afin que le lecteur prenne connaissance des faits en même temps que lui. C'est une pure instance de réception de la fiction. Voici pourquoi Theodor (le narrateur de la nouvelle dans son intégralité), reprenant en main la conduite du récit pour à peine deux pages, s'étend si peu sur le chagrin qu'il devrait ressentir à l'annonce de cette mort - surtout en tant qu'archétype du personnage romantique hypersensible. Les événements formant la substance du premier récit sont quasiment éludés, les transitions sont brutales: " Alors l'oncle rugueux dit tout, maintenant il a pris ma main...". Puis, à peine une quinzaine de lignes plus bas, après une énorme compression du temps de la narration, on trouve l'épilogue situé après la mort de l'oncle de Theodor. Les procédés peuvent sembler manquer de finesse mais, formellement, pour reprendre l'expression populaire: "la boucle est bouclée". Sur ce point donc, la composition est irréprochable.

II.3.4. La narration tambour battant

Il n'en va pas de même de l'organisation interne du récit. On dirait qu'Hoffmann a voulu mener la narration tambour battant, tout au moins à la fin de la nouvelle. Nous précisons " à la fin de la nouvelle" car la narration des événements subit des variations de tempo considérables: accélération un peu intempestive après la chute de Wolfgang au fond du gouffre, qui va jusqu'au résumé pur et simple; longues pauses descriptives lors des scènes de rapprochement amoureux auprès du piano ou explications juridiques "à rallonge" concernant la problématique du majorat.

Avant toute chose, c'est l'absence de structuration du récit qui frappe. Le texte est extrêmement compact, touffu. Il y a dilution de la forme en une sorte de continuum, émiettement des évènements qui semblent échapper à toute hiérarchisation. C'est là que réside le désordre et non pas dans le temps.

II.4. Ordres des motifs

Il s'avère que l'étude approfondie des motifs donne une réponse satisfaisante à cette interrogation. Considérons, le premier récit en tant qu'entité analysable pour elle-même. On distingue alors aisément deux types de reprise: celles qui s'apparentent plus à une répétition parce qu'elles sont quasi immédiates, d'autres prenant plutôt l'aspect de récurrences.

II.4.1. Répétitions

Font partie des reprises en tant que répétitions le mugissement des vagues de la Baltique et le sifflement du vent la nuit. Ainsi, « Imaginez le calme de la nuit, dans le grondement sourd de la mer, l'étrange sifflement du vent de la nuit »P.11

Réapparaît une page plus loin non plus comme élément du décors mais lors de la première scène d'apparition surnaturelle (Chair de poule):

... Et dans le même instant jette la lune soit pleine lumière sur le portrait d'un homme très sérieux, presque inquiétant pour être considérée, et comme s'ausle sa voix d'avertissement par le rugissement plus fort des vagues de l'océan, par le coup de sifflet strident du vent de la nuit.¹

¹ E.T.A. Hoffmann, *Tableaux nocturne : Le Majorat*, p.12

Cette reprise immédiate signifie, au sein de l'univers irrationnel du récit, la confirmation d'un sombre pressentiment par l'intermédiaire des éléments naturels. Ils sont en effet propices aux effrois nocturnes.

La reprise immédiate est aussi facteur de cohésion du texte lorsque l'évocation est directement suivie de la représentation dans les faits. A la page 22, la gouvernante de Seraphine fait allusion aux sons discordants des instruments joués par les musiciens ambulants:

Et m'a demandé si je savais alors, depuis des temps immémoriaux dans le château a pas d'autres instruments ont été entendus comme trompettes, déplorant la jubilation de Horner poussif et violons rauques, les piqûres désaccordées, bêlant hautbois musiciens itinérants¹.

Deux pages plus loin, la reprise par l'auteur, dans la mesure où il souligne la première occurrence du motif: "*Musiciens .Jene avec les violons rauques, avec la Bassen désaccordé et les hautbois bêlant, parlé de Miss Adelheid étaient arrivés à savoir*"². C'est à l'évidence une lourdeur de style, mais la répétition crée en même temps une petite unité thématique participant à la structuration du récit.

Parfois, il n'y a plus que quelques lignes d'intervalle entre le motif et sa reprise: c'est le cas quand Theodor s'évertue à accorder le vieux pianoforte qu'on s'est procuré pour faire de la musique digne de ce nom.

II.4.2. Récurrences

Le mode de composition du Majorat peut se résumer ainsi: un motif donné du récit enchâssé subit divers avatars (à l'instar de la variation sur un thème musical, Nous aurions tout aussi bien pu employer le mot "thème" à chaque fois, mais en littérature il

¹ *Le Majorat*, p.22.

² *Le Majorat*, p.24.

renvoie à la thématique, ce qui crée éventuellement un malentendu. En effet, les motifs que nous étudions sont indépendants de la thématique du Majorat, même s'ils n'y sont pas étrangers. "Tempête" situe l'action dans une contrée qui se prête aux histoires de fantômes) mais ce qu'il advient de lui est corrélatif de la marche de l'action. D'autre part, au bout d'un certain temps, il entre en contact - formant comme une sorte d'accord - avec un autre motif du second récit et l'euphonie est alors lourde de sens.

Enfin, au détour d'un méandre de sa voix, ce dit motif évoquera toujours l'une des voix principales du récit-cadre, créant une corrélation suffisante entre les deux histoires enchâssées pour que soit réduit le désordre de la narration.

On a donc en définitive une triple relation contrapuntique: celle qui se situe à l'intérieur du récit 1, celle qui est inhérente au récit 2, et celle qui consolide l'enchâssement des deux histoires.

En ce qui concerne cette troisième relation, la reprise des motifs sert à enjamber la rupture entre les deux histoires. Au niveau de la compréhension superficielle du récit, la convergence entre les deux histoires n'intervient que tardivement dans le nouvelle: le baron est parti en voyage, le jeune Roderich accepte avec enthousiasme de passer quelque temps au château parce qu'il sait que la femme et la fille du baron y séjourneront aussi. Or, l'on apprend que la fille du baron n'est autre que Seraphine - héroïne du premier récit - et que le jeune Roderich est amoureux d'elle. Le lecteur réussit alors à raccorder les deux histoires en se disant que le jeune Roderich du second récit doit être le baron antipathique à Theodor dans l'histoire-cadre.

En fait, toute l'habileté d'Hoffmann dans cette composition repose sur un principe auquel il ne déroge jamais: toute reprise dans le récit enchâssé s'accompagne

automatiquement d'une allusion au récit-cadre sur le mode symbolique, tant et si bien qu'on peut parler à juste titre de polyphonie.

Un seul exemple suffit à en donner une excellente illustration, c'est " Tempête ". On le trouve dès la première ligne du second récit, il est là pour camper l'atmosphère. A la page 50, il accompagne la première découverte de la tour écroulée

Enfin, Dans *le Majorat*, E.T.A. Hoffmann travaille son écriture. Il s'agit tout d'abord de l'insertion d'un récit dans un autre. l'aspect novateur de l'étude psychologique que pour sa composition quelque peu déséquilibrée et cahotique. Il réussit avec *le Majorat* à concilier un récit fantastique et une composition assez réussie grâce à un changement radical de point de vue lors du passage au second récit. Ce changement pourrait nuire à la tonalité d'ensemble mais il est compensé par la permanence des motifs directeurs.

Sur la base de deux thématiques hétérogènes (le déclin d'une lignée aristocratique et une histoire sentimentale centrée sur l'amour de la musique), il crée une configuration dans laquelle le thème du 'revenant' sert d'artifice à la cohésion globale.

Pour autant, notre étude s'est intéressée, dans une certaine mesure, à une partie des phénomènes qui pouvaient être issus de la musique, d'autant plus que la relation amoureuse entre Theodor et Seraphine s'instaure sur une passion commune pour la musique.

A travers l'écriture d'Hoffmann nous assistons à une forme d'écriture rhapsodique : une écriture variée, changeante, déroutante certes, mais dont la lecture exigeante finit par dévoiler la cohérence. Voilà pourquoi il est possible d'affirmer qu'avec son écriture romanesque, Hoffmann, d'une certaine manière, a continué à composer, à écrire de la musique, pour ainsi dire : il « raconte-en-musique », et a

fusionné dans le temps de l'histoire contée, le romantisme et le temps fictif des sentiments. Le temps romanesque sera celui de sa musique et de sa vie.

Chapitre III :

***Proust, ou la
cathédrale du temps***

Dans cette seconde partie nous étudierons l'écriture de Proust. Nous avons opté pour l'étude de la dernière partie de son ouvrage *A La recherche du temps perdu*, à savoir *Le Temps Retrouvé* en nous focalisant sur les caractéristiques qui ont un rapport avec la manière d'exprimer la mémoire involontaire et les souvenirs, à travers une technique scripturale laborieuse. La phrase particulière de cet auteur est la première préoccupation de notre analyse. Le but est de suivre un fil conducteur qui paraît comme un arbre développant ses branches, une idée initiale qui renvoie à d'autres idées, à partir d'un thème central ou un d'tronc principal ; la structure engendrée par les pensées de l'auteur exprimées sans retenu, les va et vient dans le temps à travers les souvenirs confèrent à son écriture l'avantage de pouvoir établir la similitude avec une structure artistique, une des formes musicales que nous essaierons de dégager.

L'auteur de *A La Recherche du Temps perdu* a depuis longtemps passionné les spécialistes de l'art, musicologues et autres esthéticiens, à différents titres philosophiques, documentaires, historiques, sociologiques ou poétiques, car ses considérations sur la musique ou plus généralement sur les activités créatives éclairent à la fois l'homme, sa pensée, sa culture, sa personnalité et son époque. Nous allons tenter d'expliquer comment son vécu et ses expériences artistiques et littéraires et même philosophiques ont aboutis à une écriture romanesque dont le temps est le principal édifice, pour créer une forme poétique comparable à une structure musicale.

Une poétique de la forme, basée sur des influences biographiques comme l'a expliqué Jean Yves Tadié, dans son avant propos :

*Proust a tout réutilisé de sa vie de sa pensée (...) Une vie est comme une partition ; il y a bien des manières de la rejouer(...)
Une vie s'interprète comme une sonate ¹.*

¹ Jean Yves Tadié, *Marcel Proust Biographie*, (Avant-propos), coll. Folio. Gallimard, Paris, 1996. p. 13.

Ces influences ont eu un rôle actif dans la formation musicale de l'écrivain, les résultats se mesurent au grand nombre de considérations techniques qui contribuent à accorder un certain poids aux propos tenus d'abord sur la musique dans *La recherche*, son évocation thématique dans ses écrits, ensuite dans l'architecture, formelle et compositionnelle de son écriture en tant que mécanisme, invitant à lire son œuvre comme une partition musicale.

III.1. *La Recherche*, une vie à retrouver

Nous commencerons par sa biographie, car à notre avis, pour reprendre les propos de Jean Yves Tadié dans l'avant-propos¹ de son livre *Marcel Proust Biographie*, les événements de son vécu, les dates historiques importantes de son époque, les livres qu'il a lu, les tableaux qu'il a apprécié, la musique qu'il a écouté ou a joué, plus la généalogie des familles comprenant celles des idées, pour reprendre l'idée de l'arborescence, font la croissance d'une culture qui s'est retournée en création et a alimenté sa forme d'art.

III.1.1. A la recherche de Marcel Proust

Tout ce qu'on peut savoir de Proust, tout ce qu'il est utile à savoir pour comprendre sa personne sont des éléments clés pour l'interprétation de son œuvre. Le plus important pour nous n'est pas uniquement ce qui est la nature des salons de la vie mondaine de son époque, sa maladie, sa vie amoureuse ou sexuelle, mais plutôt le tout qui a construit son univers intellectuel : le monde des désirs et des rêves, des arbres et des paysages favoris, des amis, des hommes et des femmes. Et puis la souffrance,

¹Ibid., *Marcel Proust Biographie*, p.14.

l'angoisse, la jalousie, la solitude de l'artiste si longtemps méconnue, refusée et surtout, les souvenirs de toute une vie, une vie devenue un roman.

De par ses origines bourgeoises, Marcel Proust bénéficia d'une éducation classique, laquelle incluait à cette époque un bagage à la fois théorique, pratique et historique, un bagage qui avait en effet assimilé les connaissances des grands concerts et des conversations, voire des prestations publiques.

Son père, Adrien Proust, est médecin réputé, sa mère, Jeanne Weil, est fille d'un agent de change juif, elle-même musicienne. C'est Madame Proust qui transmet à son fils Marcel ses goûts littéraires et artistiques et lui donne les clés pour diriger son travail d'écriture : discipline et fermeté. Elle va même jusqu'à l'aider dans son entreprise de traduction du philosophe et esthète anglais Ruskin, que Proust admire. De cette collaboration paraîtront *La Bible d'Amiens* (1904) et *Sésame et les Lys* (1906). Les rares voyages (Amiens, Venise, Rome) effectués d'abord avec sa mère, puis seul en Hollande où Marcel découvre la *Vue de Delft* de Vermeer nourriront *Le Temps perdu*. Les feuillets de Proust, esquisses de la *Recherche* prennent source dans cette histoire familiale dont la mère issue de la bourgeoisie juive venue d'Alsace et d'Allemagne, est la clé de voûte.

À la mort de sa mère en 1905, qui suit de peu celle de son père (1903), Marcel est effondré et inconsolable¹. Mais, de ce qui est perdu pour toujours, c'est-à-dire l'unité originelle de la mère et de son enfant, la certitude d'être aimé et, plus généralement l'amour, surgit la nécessité d'instaurer, par l'écriture, d'autres rapports (aux souvenirs, aux lieux, au temps). Ce deuil impossible devient un moteur fondamental dans l'ouverture de la matière de l'écriture proustienne. La sensibilité que l'on sait vive et

¹<http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/marcel-proust/content/1821556-marcel-proust-biographie>, consulté le 10 avril 2017.

presque malade du jeune Marcel, ses goûts personnels firent alors le reste pour sa culture. Si Proust n'était encore qu'un esthète cultivé, chroniqueur mondain soucieux des conventions ; l'essentiel de son projet commence à se dessiner. Débute alors son nouveau rythme de vie. Insoumis aux anciennes exigences maternelles, il dort le jour et écrit la nuit, se retirant peu à peu de la vie sociale. Commence aussi la cohabitation avec le chauffeur-secrétaire Agostinelli, en réalité compagnon de Proust. Délivré certes de la douleur d'une relation maternelle immodérée, Marcel peut vivre pleinement ses relations sentimentales et se consacrer enfin à l'écriture.

L'influence considérable du gotha qu'il fréquenta à partir de 1889, entre autres, dans les salons de Mme Strauss, fille de Jacques Fromental Halévy et veuve de Georges Bizet, dont le fils avait été l'ami de l'écrivain au lycée Condorcet, la relation de Proust avec Gounod, ouvrait son cercle à des personnalités variées comme Ernest Guiraud ou Charles Haas, homme cultivé, grand amateur de peinture et modèle du Charles Swann de *À la recherche du temps perdu*. Georges D. Painter indique pour sa part que Proust fut admis dans le salon de la princesse Mathilde, surtout favorable aux littérateurs, diplomates et à quelques amateurs au jugement sûr et délicat. On devine cependant que c'est surtout chez Mme Madeleine Lemaire, peintre de fleurs, où l'on pouvait côtoyer des artistes et assister à des auditions musicales de la plus grande qualité, c'est probablement lors des soirées de Mme de Saint-Paul, férue elle aussi de sonates et de quatuors, que le jeune homme trouva matière à satisfaire ses aspirations esthétiques. À cette époque, Marcel Proust où collabore, entre autre, à la revue *Le Banquet*, dans le comité de rédaction où figurait Henri Rabaud, un musicien sa génération et dont la carrière de compositeur allait, plus tard, s'affirmer. En 1893 enfin, il rencontra Robert

de Montesquieu qui, poète à ses heures et mélomane, contribua plus encore, à son épanouissement et à sa promotion.¹

Ses premiers textes² portent l’empreinte du milieu étroit dans lequel il évolue. Essayiste brillant, nul ne sait qu’il a commencé un roman *Jean Santeuil*, une autobiographie fictionnelle. Il s’intéresse alors à toutes les formes possibles du plaisir via la peinture, la musique, la littérature, qui sont la matière des nouvelles publiées dans *Les Plaisirs et les jours* (1896). Les années se succèdent et hormis quelques voyages (Trouville et Venise) qui nourriront le *Temps perdu*, Proust sort de moins en moins. L’asthme, les souffrances amoureuses (séparation puis mort d’Agostinelli) modifient sa vision du monde, autant que le fera la Grande Guerre. Il termine sa vie recluse mais frénétique dans l’écriture, encore et toujours, à peaufiner son œuvre.

Recueils de nouvelles, essais, ébauches de roman (*Jean Santeuil*), ne sont que des éclats du futur puzzle de *La Recherche*, qui couvre une période de quarante-cinq ans, soit quatre générations. Refusé par plusieurs éditeurs, le premier volume est publié à compte d’auteur, mais le second, *À l’ombre des jeunes filles en fleurs* est couronné par le prix Goncourt en 1919.

Intitulé *Jean Santeuil* et publié en 1952, cet ouvrage rédigé dans une douce, limpide et musicale prose qui fait songer à ce que devait écrire Bergotte dans *La Recherche*, présente de manifestes analogies avec le chef-d’œuvre futur : bases autobiographiques, récits fondés sur le souvenir.

Dans l’œuvre de Proust, la musique s’y étend, occupe les conversations, occasionne quelques débats d’idées, se trouve associée à un sentiment et peut même

¹ François Sabatier, *La musique dans la prose française : Des lumières à Marcel Proust*, Paris, Fayard, 2004, p-p., 590-591.

²<http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/marcel-proust/content/1821556-marcel-proust-biographie>. Consulté le 10 Avril 2017.

favoriser la remontée du passé dans ce que l'on peut appeler un « travail de la mémoire », phénomène particulièrement agissant dans *La Recherche*. Mais la lecture du *Temps Retrouvé* nous persuade surtout que la qualité d'un ouvrage de ce type, ne repose pas sur le ou les sujets mais sur une puissance poétique due en partie au raffinement de la lecture qui la soutient, à la vérité de l'introspection et au style, avec tout ce que cela comporte d'originalité sans les rythmes, sonorités, sinuosités ou carrures et son adéquation avec les paramètres de la pensée.¹

III.1.2. Secrets de Polichinelle

Un personnage comme Gilberte, fille de Swann et d'Odette (la demi-mondaine cooptée du faubourg Saint-Germain en déclin) et épouse de Saint-Loup (Guermantes transmué en tante), sert de pont entre deux catégories qui sont l'identité ethnique et sexuelle : On voit en même temps les ruses du romancier qui annonce et nie à la fois les traits ethniques (juifs) qui rapprocheraient Gilberte de Rachel. Dont le leitmotiv « quand du Seigneur » (grand air de l'opéra *La Juive*), scande une identité ethnique, réelle ou non. Mais ce sont les personnages masculins (Swann, Bloch, Charlus, Saint-Loup) qui s'inscrivent dans une dialectique identitaire, sur laquelle d'ailleurs les lectures varient. Kristeva fait du « problème juif » le « secret de Polichinelle de *La Recherche* »².

Mais le savoir sur les genres et la sexualité que le narrateur exhibe, suggère que l'aristocrate et l'homosexuel sont des figures accessoires ; la disparition (ou la dilution) d'une élite aristocratique et le retour du refoulé judaïque permettent au contraire de mettre en avant le secret caché à la vue de tous : Sodome.

La lecture de Proust a beaucoup bénéficié du développement des études de genre et des études gays et lesbiennes.

¹ Op. Cit., *La musique dans la prose française : Des lumières à Marcel Proust*, p. 593.

² Pierre Zoberman, In *Le Magazine Littéraire, Proust Retrouvé : L'inversion comme prisme universel*, N°496, Paris, Avril 2010, p.68.

On a enfin pris au sérieux *les jeunes filles en fleurs* où une longue tradition voyait l'inversion de modèles masculins posés comme objets du désir proustien (Albertine comme avatar d'Agostinelli), et on a donné un sens plein aux implications du Gomorrhe qu'invente Proust (le secret des femmes, à la différence du placard masculin, restant inscrutable, et la sexualité féminine finalement inassignable).

Selon Elisabeth Ladenson¹, les maintes références de *La Recherche* aux lettres de madame de Sévigné instaurent entre la grand-mère et la mère du narrateur un rapport qui exclut l'enfant devenu homme - un exemple de l'importance du lien intertextuel avec le XVe siècle. L'homosexualité féminine apparaît finalement comme désir du *même*, alors que les invertis désirent l'autre.

Pour la pensée proustienne le connaître, aussi bien que l'être, se trouve lié à un monde essentiellement intermittent, le monde même de l'affectif, c'est-à-dire un événement intérieur qui le renseigne moins sur lui-même que sur les choses externes, ou de se rappeler qu'il a senti sans se rappeler comment il a senti, c'est-à-dire, dans un cas comme dans l'autre, condamné à ne jamais atteindre son être. La seule connaissance de soi possible, c'est donc la reconnaissance.

À travers le motif de l'homosexualité, Proust reformule la notion d'identité, qui devient à géométrie variable et ne peut être définie positivement. Peut-être parce que le narrateur est si soigneux de cacher son identité², la critique a longtemps essayé de l'identifier, et en particulier de le démasquer comme homosexuel - un désir encore nourri par la tentation de voir en lui le double de l'auteur. D'où vient la conviction que Proust était contre Sainte-Beuve, tout simplement ; par ce qu'il voulait cacher son identité sexuelle, la conviction était renforcée par l'analyse de ceux qui l'avaient lu et en

¹. Elisabeth Ladenson, *Proust lesbien*, Paris 2004, traduit de l'anglais(Etats-Unis) par Guy le Gaufey.

² Op. Cit., Pierre Zoberman, In Le Magazine Littéraire, *Proust Retrouvé : se sentir penser, et obliger de penser*, Paris, Avril 2010, p.68.

ont déduit le syllogisme suivant : Proust distingue et oppose radicalement le Moi social du Moi créateur¹, l'un étant superficiel et l'autre profond ; il reprochait à Sainte-Beuve d'expliquer une œuvre par la biographie de son auteur, Proust était donc contre la biographie. Ce qui a découragé des vocations de biographes, et singulièrement de biographes de Proust qui l'ont lu comme un bref traité de disqualification par anticipation. Proust de son vécu, n'aurait pas aimé qu'un inconnu fouillât dans ses papiers, établît des concordances entre sa vie privée telle qu'exposée par sa correspondance et des pages de son roman, révélât son homosexualité, inventa ses serrures à une cathédrale de prose qui est tout sauf un roman-à-clés.

Le roman de Proust ne constitue ni une autobiographie, ni des mémoires, il s'agit d'une réflexion sur la littérature, Marcel Proust a d'ailleurs déclaré :

J'ai eu le malheur de commencer mon livre par le mot « je » et aussitôt on a cru que, au lieu de chercher à découvrir des lois générales, je m'analysais au sens individuel et détestable du mot.²

Toutefois, il met en scène un narrateur qui nous raconte sa vie, celle-ci est souvent proche de celle de l'auteur d'où l'assimilation à une autobiographie de l'auteur. Mais pourquoi continue-t-on à disputer de la dimension autobiographique ou non de *La Recherche*, de la dissociation du moi social et du moi qui écrit quand il apparaît désormais évident que l'œuvre de Proust se nourrit de sa vie, mais que dans le processus de création, rien ni personne ne s'y trouve intégralement transporté, tous les éléments y étant amalgamés, fondus et confondus ? De la contiguïté entre l'auteur et le Narrateur se dégage une ambiguïté qui ajoute à son mystère.

¹ Marcel Proust (1954), *Contre Sainte-Beuve*, préface de Bernard de Fallois, Paris, Gallimard (Folio essais), p.50.

² Idem., *Contre Sainte-Beuve*.

III.1.3. L'ambition littéraire dans *Le Temps Retrouvé*

Proust a eu finalement deux ambitions¹, qu'il a pu croire un moment identiques, un peu plus divergentes à mesure que se déroule son œuvre, dont l'une finit par disparaître entièrement derrière l'autre : celle qui triomphe dans le *Temps retrouvé* est le désir, essentiellement mystique, d'obtenir des expériences privilégiées où le temps s'abolira, transmué en éternité. L'autre, celle qui le portait à écrire un roman, ce type très particulier de roman qu'est *la Recherche*, est la volonté qu'il avait, non pas de réaliser en lui un certain état intérieur, mais d'arriver à décortiquer leur apparence sociale, les choses et les êtres pour pénétrer leur essence objective.

Cette ambition est celle qui a fait de lui proprement un romancier, et non l'auteur d'un essai sur l'expérience intérieure. Il tâche au moins d'aller plus loin que leur surface, s'efforce d'en multiplier les apparences, comme si la somme totale de celles-ci pouvait équivaloir à la réalité ultime, d'où l'étrangeté du monde qu'il nous décrit, où nous ne reconnaissons rien, à première vue, des choses et des êtres les plus familiers. Etrangeté qui subsiste malgré les lectures répétées et à laquelle il faut sans doute attribuer la réputation d'« obscurité² » qu'on a faite à son œuvre.

Quel lien établir entre ces images contradictoires, et, comment remonter d'elles vers la vision familière que nous aurions sans doute de ces êtres si nous les avions rencontrés dans la vie réelle ? Proust ne va pas assez avant dans ses personnages, il reste à mi-chemin entre l'apparence sociale et la réalité profonde, dans une position intermédiaire dont lui-même, sous le masque de son héros Marcel, a signalé l'étrangeté. S'il avait atteint leur essence, leurs actes les plus inattendus en apparence cesseraient de l'étonner, et nous avec lui. Mais c'est que cet effort de sympathie ne lui eût pas donné ce

¹ Claude-Edmonde Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Le Seuil, 1950. (Réédition 1971.) (Ch.7 "Proust ou le romancier de la réclusion", p. 167.

² Ibid., *Histoire du roman français depuis 1918*, p. 168.

qu'il cherchait : pas plus que de « peindre des portraits » il n'a souci de comprendre les autres, le salut qu'il cherche est tout personnel.

J'avais beau dîner en ville, je ne voyais pas les convives, parce que, quand je croyais les regarder je les radiographiais... Mais cela enlevait-il tout mérite à mes portraits puisque je ne les donnais pas comme tels ?¹

La Recherche, dans *le temps retrouvé* surtout, le vrai sujet du livre reste bien celui des dimensions essentielles du vécu : le corps, le lieu, le temps et la recherche de toute signification, sous le chiffre de la différence. A ce propos, si le « salut » du seul narrateur préoccupe l'auteur, il ne s'ensuit pas que les autres se réduisent soudain à l'état de fantoches². On lui a tout reproché : Son subjectivisme, que l'on admet car cette œuvre si riche est largement ouverte dans ses minutieuses analyses, ce qu'il a voulu faire, lorsqu'il attache à un rêve, à un souvenir, à la qualité personnelle de la sensation, Proust ainsi cherche à capter dans le langage pour le transmettre aux lecteurs, un élément bien à lui.

Ce n'est pas le lieu d'examiner ici la valeur métaphysique du message de Proust. Nous cherchons seulement à présenter son œuvre comme un roman ; c'est sa valeur exemplaire et symbolique que nous allons envisager, la tenant pour représentative de toutes les difficultés que rencontre le roman lorsqu'il voudra être, non seulement une histoire, mais un exercice spirituel et structurel.

¹ Marcel Proust, *Le Temps Retrouvé*, Paris, Robert Laffont, 1987, p.588.

² Ibid., *Le Temps Retrouvé*, Préface Bernard Raffalli, p.560.

III.2. Proust ou l'entreprise temporelle

Proust a constitué son roman *A la Recherche du temps perdu*, ou son entreprise gigantesque à partir d'une machine à souvenirs à travers les tours que lui jouait sa mémoire dans son aller-retour dans le temps. Le paradoxe de l'entreprise proustienne est alors que l'opération spirituelle et structurelle demeure surtout temporelle, donc illusoire, puisqu'elle nous restitue seulement des instants, des images d'un temps à retrouver en mémoire, en souvenirs, voire même des souhaits d'un temps qu'il aurait aimé vivre. Il put manier le temps comme un jouet, dans tous les sens, tel un dieu étranger au monde, jusqu'à ce que les sensations et les émotions de toute une vie finissent par faire définitivement exploser tous les cadres.

Si le temps change les êtres, il est cependant possible de le reconquérir dans l'œuvre, qui découvre et éclaire la réalité profonde. Le souvenir involontaire ou « mémoire affective » est seul capable de faire surgir un moment du passé dans le présent en lui restituant sa puissance sensible et son intensité réelle. Il s'impose au narrateur au point que celui-ci est pris d'un étourdissement. S'il ne perd pas conscience, c'est uniquement parce que le lieu ou moment actuel sort vainqueur de la lutte avec le lieu éloigné du souvenir. Le souvenir est donc réel mais pas actuel, il est la présence d'une virtualité. Ce jaillissement n'est possible que dans l'inattendu, quand la conscience et l'attention sont relâchées, détendues. Autrement dit, seul un relâchement – relatif – de l'attention au présent permet au souvenir, à l'impression du passé, de resurgir en toute clarté d'un insondable néant. Le narrateur est alors hors de ce temps qui organise le déroulement ininterrompu des phénomènes. Le rapprochement des deux instants (souvenir d'un moment passé/impression effective dans le présent) crée un moment miraculeux qui relève de la poésie.

III.2.1. Les sensations temporelles

Pour comprendre l'entreprise temporelle de Proust, nous ferons appel, en premier lieu aux travaux de Georges Poulet dans son ouvrage intitulé *Etude sur le temps humain*, où il a consacré une partie de son analyse au temps chez Proust. Nous retenons son idée sur les sensations temporelles qu'il explique comme suit : lorsque à l'appel de la sensation présente surgit la sensation passée, le rapport qui s'établit fonde le moi parce qu'il fonde la connaissance du moi. L'être que l'on reconnaît avoir vécu devient le fondement de celui que l'on sent vivre. L'être véritable, l'être essentiel, c'est celui que l'on reconnaît, non dans le passé, non dans le présent, mais dans le rapport qui lie passé et présent, c'est-à-dire entre les deux :

L'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps¹.

C'est à ce point qu'aboutit la dialectique de l'être chez Proust. L'on voit tout le chemin qu'elle a parcouru.

Au sortir du sommeil le dormeur réveillé s'était d'abord découvert, vidé de son passé, sans contenu, sans lien solide avec des sensations vacillantes, lui-même métamorphosable, méconnaissable, jouet du temps et de la mort. Puis, par la grâce du souvenir profond, avaient surgi en lui des impressions d'un tout autre genre. Elles semblaient affirmer l'existence d'un monde de choses².

¹ Le *Temps Retrouvé*, p. 570.

² Georges Poulet, *Etude sur le temps humain : Proust*, p.429

Le roman proustien avait commencé par un moment dépourvu de notion de temps, de pas retrouvé le temps lui même. Sans doute, dans un *tout contenu*. Il s'achève en une série d'autres moments aussi différents du premier que possible, puisqu'ils ont pour contenu «*des impressions véritablement pleines, celles qui sont en dehors du Temps*¹». Néanmoins la quête du roman n'est pas encore entièrement accomplie. Parti à la recherche du temps perdu, l'être proustien a trouvé deux choses : des moments et une sorte d'éternité, et dans une certaine mesure le temps il l'a vaincu :

*Une idée profonde qui a enclos en elle l'espace et le temps n'est plus soumise à leur tyrannie et ne saurait finir*².

Mais si, grâce à l'opération métaphorique du souvenir, l'esprit s'est soustrait à la tyrannie du temps comme de l'espace, le temps et l'espace qu'il a enclos en cette idée profonde, ne sont que le temps et l'espace d'un moment retrouvé. Moment, il est vrai, d'une profusion extraordinaire et qui, comme chez Baudelaire, semble doué d'un pouvoir d'expansion infini :

*Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément*³.

Mais ce vase est semblable à ceux dont on parle dans les Mille et une Nuits dont Proust faisait une de ses lectures favorites : lorsqu'on les débouche, il en sort un génie capable de se condenser comme de se dilater indéfiniment. Chaque moment est l'un de ces vases, et chaque moment a son génie distinct.

¹. Op., Cit., *Le Temps Retrouvé* p.607.

². Anne Sauvagnargues, In *Le Magazine Littéraire, Proust Retrouvé : se sentir penser, et obliger de penser*, Paris, Avril 2010, p.74.

³. Op. Cit., *Le Temps Retrouvé*, p.720.

Le geste, l'acte le plus simple reste enfermé comme dans mille vases enclos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différentes, sans compter que ces vases disposés sur toute la hauteur de nos années pendant lesquelles nous n'avons cessé de changer, fût-ce seulement de rêve et de pensée, sont situés à des altitudes bien diverses, et nous donnent la sensation d'atmosphères singulièrement variées¹

Vases clos renfermant chacun leurs qualités particulières et mutuellement exclusives, les moments du temps, enfermés dans la cellule de jours distincts², les moments retrouvés sont donc, non pas une durée véritable, des atomes de temps plein.

La durée humaine est, aux yeux de Proust, une simple pluralité de moments isolés loin les uns des autres. Or, comme Proust l'a fait remarquer lui-même, la différence de nature entre ces deux durées entraîne nécessairement une différence égale dans les démarches par lesquelles l'esprit s'aventure à les explorer. La recherche du temps perdu est comme un lent et facile glissement en arrière.

Chez Proust, l'exploration du passé apparaît d'emblée comme d'une difficulté si grande que pour la surmonter il ne faut rien de moins que l'intervention d'une grâce spéciale et le maximum d'effort de la part de celui qui en est le sujet. Ainsi aidée, la pensée doit d'abord percer ou dissiper toute une zone de mensonges qui est le temps de l'intelligence et des habitudes, temps chronologique, où la mémoire conventionnelle dispose tout ce qu'elle croit conserver et qui en dissimule la nullité ; puis, ayant dispersé ces fantômes, il lui faut affronter le vrai néant, qui est celui de l'oubli: «*Immenses pans*

¹. *Le Temps Retrouvé*, p. 722

². Marcel Proust, *A La Recherche du Temps Perdu : La prisonnière, TI Sodome et Gomorrhe III*, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 55.

*d'oubli*¹ », temps négatif, pure absence, lieu du non-être, dont la vue donne le vertige, et dans le vide duquel, pour atterrir en quelques îles perdues, il faut sauter.

Temps vertigineusement parcouru, temps d'une chute sans solution de continuité l'être tombé du moment présent est dans le temps passé. Et pourtant l'être qui a couru de façon foudroyante ces espaces, en a senti sa profondeur.

En découvrant l'étrange changement d'époque qu'en un éclair il a accompli, l'esprit mesure «*l'abîme de la différence d'altitude*² ». Et la conscience de cet écart temporel, le contraste des époques à la fois reliées et séparées par tout ce vide, enfin et surtout le sentiment qu'entre elles s'établit quelque chose d'analogue à la perspective spatiale, tout cela finit par transformer ce temps négatif, ce pur non-être en une apparence sensible, en une *dimension*:

*Cette dimension du Temps..., je tâcherais de la rendre continuellement sensible dans une transcription du mode qui serait bien différente de celle que nous donnent nos sens si mensongers*³.

Plus concret déjà que le temps vide, apparaît donc maintenant une autre forme de temps qui est celui que constitue l'ensemble incohérent et divers de tous moments dont se souvient l'esprit. Car l'être qui se souvient de soi ne découvre pas sa vie sous la forme d'une trame continue où insensiblement l'on passe du semblable au moins semblable, et du moins semblable au différent, mais au contraire sous l'aspect d'une dissimilarité perpétuelle et radicale de tous les éléments qui la composent, «*Vie qui n'est pas une vie, temps qui est à peine un temps, une simple collection de moments*»⁴, dont chacun occupe une position particulière et variable par rapport à tous les autres, en sorte

¹. Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, Folio, 1994, p. 80.

². Ibid., *Le Côté de Guermantes*, p. 82.

³. Op.Cit., *Le Temps Retrouvé*, p. 756.

⁴. Marcel Proust, *A La Recherche du Temps perdu : La Fugitive*, Paris, Robert Laffont, 1987. p. 400.

que dans ce temps de la pluralité le problème consiste à essayer sans cesse de relier des univers, des modes de sentir et de vivre qui s'excluent mutuellement.

Tel le temps concret apparaît aux yeux de Proust: temps des exclusions et des résurrections, temps des fragments et des tumultes entre les fragments, temps des éclipses et des anachronismes, temps fondamentalement anarchique, et, puisque s'y retrouver en un point, c'est, ne pas s'y retrouver en un autre, temps *irretrouvable*, temps définitivement perdu, semble-t-il, pour l'esprit. Dès l'époque des *Plaisirs et les jours*, Proust constatait déjà ce sentiment d'impuissance spirituelle qu'entre toutes pensées, celle du temps nous fait douloureusement éprouver : Il souffrait seulement de ne pouvoir atteindre immédiatement tous les sites qui étaient disposés çà et là dans l'infini de sa perspective, loin de lui.

L'artiste est obligé, pour rejoindre l'éternité qui est son but véritable, de faire un détour par la voie du temps, et c'est ce détour que symbolise l'épaisseur des seize volumes de *la Recherche*.

De cette manière, peu à peu se construit le temps proustien comme une entité à la fois spirituelle et sensible, faite de relation entre des moments infiniment écartés les uns des autres, mais qui pourtant, à eux tous, en dépit de leur isolement et de leur caractère fragmentaire, meublent la profondeur des espaces temporels et la rendent visible par la présence de leur multiplicité.

III.2.2. Construction temporelle : La Cathédrale

En second lieu, nous tenterons d'établir un lien entre la construction temporelle et l'édifice religieux qui est La cathédrale, pour expliquer dans une certaine mesure, comment le temps est bâti Dans *La Recherche*.

Au commencement du roman proustien, il y a donc un instant qui n'est précédé par aucun autre, selon Georges Poulet toujours, un instant qui est premier, comme un vide. Mais si cet instant est de simplicité première, il demeure cependant le point initial de l'immense développement qui s'ensuit, ce n'est pas vers un devenir qu'il se trouve orienté, c'est vers ce rien, ce vide, qui le précède :

Dès le matin, la tête encore tournée contre le mur et avant d'avoir vu, au-dessus des grands rideaux de la fenêtre, de quelle nuance était la raie du jour, je savais déjà le temps qu'il faisait.¹

Le premier moment n'est pas ici un moment de plénitude ou d'élan. Il n'est gonflé ni par ses possibilités futures, ni par ses réalités présentes. Et s'il révèle un dénuement fondamental, ce n'est pas parce qu'il lui manque quelque chose en avant, mais bien en arrière : quelque chose qui *n'est plus*, et non pas quelque chose qui *n'est pas encore*. On dirait le premier moment d'un être qui a tout perdu, qui s'est perdu, parce qu'il est mort. On a trop dormi, *on n'est plus*. Le réveil est à peine senti, mécaniquement *sans conscience*², le dormeur qui s'éveille sort donc du sommeil, plus dénué que l'homme des cavernes. Son dénuement est un dénuement de la connaissance. S'il est réduit à l'état où il est, c'est parce qu'il ne sait qui il est. Et il ne sait qui il est parce qu'il ne sait pas qui il a été. Il ne sait *plus*. Il est un être à qui on a enlevé l'être parce qu'on lui a enlevé mémoire et passé :

...Moi, qui encore endormi commençais à sourire, et dont les paupières closes se préparaient à être éblouies, un étourdissant réveil en musique. Ce fut du reste surtout de ma chambre que je perçus la vie extérieure pendant cette période.³

¹ Op. Cit., *La Prisonnière*, p.23.

² *La Prisonnière*, p.30.

³ *La Prisonnière*, p.23.

Alors de ces sommeils profonds on s'éveille dans une aurore, *ne sachant qui on est, n'étant personne*¹, neuf, prêt à tout, le cerveau se trouvant *vidé de ce passé* qui était la vie jusque-là. Et peut-être est-ce plus beau encore, quand l'attirissage, le réveil se fait brutal et que nos pensées du sommeil, dérobées par une chape d'oubli, n'ont pas le temps de revenir progressivement, avant que le sommeil ne cesse.

Or, comment cette chose qui est là, en un moment hors du temps et des mesures,² va-t-elle sortir de ce moment qui l'isole en avant comme en arrière ?³

Le roman de Proust est l'histoire d'une recherche : une recherche c'est-à-dire une suite d'efforts pour retrouver quelque chose que l'on a perdu. C'est le roman d'une existence à la recherche de son essence⁴.

Dans la pensée proustienne la mémoire joue donc le même rôle surnaturel que la grâce dans la pensée chrétienne. Elle est ce phénomène inexplicable qui vient s'appliquer à une nature déchue, irrémédiablement séparée de ses origines, non pour lui rendre d'un coup intégralement sa condition première, mais pour lui donner l'efficace qui lui permet de trouver les voies de son salut⁵. Le souvenir est un secours d'en haut qui vient à l'être « *pour le tirer du néant d'où il n'aurait pu sortir tout seul* ». ⁶ Aussi apparaît-il continuellement dans l'œuvre de Proust sous une forme à la fois humaine et supra-humaine. Il est à la fois chose imprévisible, involontaire, qui s'ajoute à l'être, et l'acte même de cet être, l'acte le plus personnel puisque constitutif de la personne.⁷

¹Op. Cit., *étude sur le temps humain* : Proust, p.400

²Op. Cit., *La prisonnière*, p.35.

³Op. Cit., *étude sur le temps humain* : Proust, p.401.

⁴Op. Cit., *La prisonnière*, P401.

⁵Op. Cit., *étude sur le temps humain* : Proust, p.405.

⁶ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1954, p.11.

⁷Op. Cit., *Etude sur le temps humain* : Proust, p.408.

L'acte d'imagination pure ; tantôt en trouvant et en reconnaissant au fond de nous-mêmes cette même équivalence est l'acte propre du souvenir. « Toute impression, dit Proust, est double, à demi engainée dans l'objet, prolongée en nous-même.

Entre le souvenir qui nous revient brusquement et notre état actuel, la distance est telle que cela suffirait en dehors même d'une originalité spécifique, à la rendre incomparables les uns aux autres. Ce que nous croyons notre amour, notre jalousie, n'est pas une même passion continue, indivisible, ces souvenirs se composent d'une infinité d'amours, successifs, de jalousies différentes, et qui sont éphémères, mais par leur multitude ininterrompue, donnent l'impression de la continuité, l'illusion de l'unité.¹

D'un autre côté le roman de Proust apparaît, à la façon des autres romans, comme embarrassant la durée d'une existence. Mais cette existence est une existence rétrospective. Elle n'est pas une unité avançant dans le devenir. Elle est une « *unité ultérieure découverte entre des morceaux qui n'ont plus qu'à se rejoindre* ». ² C'est d'une pluralité préalable que lentement elle se dégage et toujours sous la forme d'une perspective rétrograde qui se découvre en arrière quand on avance dans l'œuvre pour ainsi dire à reculons. Car il n'y a pas une ligne dans le livre qui n'ait pour office de pouvoir sur le lecteur comme d'une mémoire improvisée, de produire en lui le souvenir répété et tardivement significatif, de ce qu'il a déjà lu. Tout y est disposé sous forme de rappels, si bien que le livre entier est une immense « *caisse de résonance* » ³.

¹ Op. Cit., *Du côté de chez Swan*, p.142.

² Op. Cit., *La Prisonnière*, p.219.

³ Cité dans *l'Etude du temps humain* : Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, Paris, Ed. La Nouvelle Revue Française, 1921(12eme ed.), p. 108.

Caisse de résonance où ne se distinguent pas seulement les temps d'une existence individuelle et les traits intemporels d'un génie particulier ; mais où rétrospectivement, se retrouvent aussi tous les temps de la pensée française¹.

La recherche du temps n'est pas le seul thème de l'œuvre proustienne, quoi qu'en ait dit ou pensé son auteur. Le roman de Proust a un sens plus large, plus « catholique » que celui qu'il lui a été conféré volontairement et consciemment. La « part des dieux » comme dit Gide, Proust présente sa souffrance dont les tortures temporelles sont seulement une partie, qu'il nous délivre : la souffrance de la réclusion² des êtres, des objets, des portions de la durée. Il faut donc se garder de réduire la signification de l'œuvre au message conscient dont l'a chargé son auteur, et de la suspendre toute entière au volume *de Temps Retrouvé*.

III.2.3. Le temps dans *Le Temps Retrouvé*

Nous avons retenu une séquence parmi d'autres, qui représente les jeux avec le temps, pour reprendre la réflexion de Paul Ricoeur. Dans *Le Temps Retrouvé*, il s'agit de suivre un fil anachronologique de souvenirs racontés par l'auteur au moment d'une soirée avec M. de Charlus chez Les Guermantes. Le récit s'ouvre sur un personnage malade sur le lit de sa chambre en maison de repos, comme on l'a déjà décrit, la narration commence par un moment de vide, un personnage qui vient à peine de se réveiller...

Le narrateur homodiégétique, sur son lit de la maison de repos, raconte alors ce qui est arrivé dans un passé plus ou moins éloigné. A à ce niveau la narration est ultérieure, avec une position temporelle ordinaire, cependant, tout son récit est un

¹ Op. Cit., *Etude du temps humain : Proust*, p.437.

² Op. Cit., *Histoire du roman français depuis 1918 : Proust ou le romancier de la réclusion*, p.181.

ensemble de fragments de souvenirs que lui rappelle sa mémoire à chaque fois. La narration prend l'aspect intercalé, de plus en plus complexe. Elle allie la narration ultérieure et la narration simultanée ; le narrateur raconte des événements du passé, après-coup, ce qu'il a vécu dans la journée, et en même temps, insère ses impressions du moment sur ces mêmes événements.

Nous nous intéressons à la séquence de la relation (confuse) entre M. de Charlus et le violoniste Morel, une séquence qui s'étale sur plusieurs pages (de la page 636 à la page 658), dont un va et vient entre la réalité de l'auteur, au moment où il raconte leur histoire, et la soirée chez les Guermantes, plusieurs années avant et après cette soirée. Elle constitue donc par décalage, un point repère temporel pour cette séquence ; à ce stade, on constate déjà une complexité vertigineuse dont nous allons essayer de trouver une cohérence et une unité temporelle.

La séquence commence par une conversation entre l'auteur et M. de Charlus à la page 636. Ce dernier à chaque fois interpèle son ami (l'auteur) pour avoir des nouvelles de Morel qui est probablement parti à la guerre contre l'Allemagne,

L'auteur intrrompt subitement la description de la société française en guerre s'intéressant à la littérature et, sans préavis, lance le déclenchement de la séquence ; nous compterons un niveau de temps 1 :

Tout au plus est-il étrange qu'un partisan aveugle de l'Antiquité comme Brichot, qui n'avait pas assez de sarcasmes pour Zola trouvant plus de poésie dans un ménage d'ouvriers, dans la mine, que dans les palais historiques, ou pour Goncourt mettant Diderot au-dessus d'Homère, (...). Cette fois du reste le public qui avait résisté aux modernistes de la littérature et de l'art suit ceux de la guerre, (...). A propos de Brichot, avez-vous vu Morel? On me dit qu'il désire me revoir. Il n'a qu'à faire les

*premiers pas, je suis le plus vieux, ce n'est pas à moi à commencer.*¹

Sur ce, l'auteur s'adresse directement à son lecteur, pour l'avertir d'une analepse ayant une très *courte portée*, puisqu'elle est survenue presque immédiatement avant le début de l'histoire événementielle, temps 2 :

*Malheureusement dès le lendemain, disons-le pour anticiper, M. de Charlus se trouva dans la rue face à face avec Morel*².

Au bout deux pages de description de la relation d'affinité, ou d'aversion, l'auteur fait allusion à l'homosexualité, entre les deux personnages, M. de Charlus et Morel, il admet avoir perdu le fil de ses idées, tellement il passe d'un sujet à un autre dans le même thème et sa pensée s'embrouille : « *Je ne sais plus ce que je vous disais* »³. Et puis tout de suite, revient le sujet de la guerre, au même moment que la soirée passée chez Les Guermantes. (Temps 1).

À ce stade les idées sont mélangées, de la page 637 jusqu'à la page 650 l'auteur évoque des sujets variés qui concernent les personnages de son récit, description des lieux et de la guerre. Le lecteur peine à suivre le bouillonnement de ses pensées. De notre côté nous suivons le récit sur M. de Charlus, à partir de la page 650, l'auteur nous fait part d'une discussion entre lui et M. de Charlus qui s'étale sur huit pages, ralentissant ainsi le rythme de la narration déjà embrouillée.

Au cours de cette discussion, M. de Charlus, insiste sur ami (l'auteur) pour qu'il fasse réagir Morel :

*Au regard trouble qui vacillait au fond de ses yeux, j'eus l'impression qu'il y avait autre chose qu'une banale insistance.*⁴

¹ *Le Temps Retrouvé*, p.636.

² *Idem.*, *Temps Retrouvé*, p.636.

³ *Temps Retrouvé*, p. 637.

⁴ *Temps Retrouvé*, p.654.

La mémoire est subitement déclenchée par ce comportement troublé, l'auteur trouve du coup le moyen de nous balancer vers d'autres repères temporels pour nous prouver qu'il avait raison :

Je ne me trompais pas, et je dirai tout de suite les deux faits qui me le prouvèrent rétrospectivement (j'anticipe de beaucoup d'années pour le second de ces faits, postérieur à la mort de M.de Charlus.Or elle ne devait pas se produire que bien plus tard, et nous aurons l'occasion de le revoir plusieurs fois bien différent de ce que nous l'avons connu, et en particulier la dernière fois, à une époque où il avait entièrement oublié Morel).¹

Avant de reprendre l'histoire de M. de Charlus et de Morel, l'auteur avoue avoir l'intention d'anticiper les événements, donc faire usage de la prolepse : Le narrateur anticipe des événements qui se produiront après la fin de l'histoire principale.

Nous constatons également, dans ce cas précis que l'auteur utilise le procédé de la métalepse, qui consiste en la transgression de la frontière entre deux niveaux narratifs en principe étanches, pour brouiller délibérément la frontière entre réalité et souvenirs. Ainsi la métalepse est-elle une façon de jouer avec les variations de niveaux narratifs pour créer un effet de glissement ou de tromperie. Il s'agit d'un cas où un personnage ou un narrateur situé dans un niveau donné se retrouve mis en scène dans un niveau supérieur, alors que la vraisemblance annihile cette possibilité. « Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite que l'auteur s'ingénie à franchir, *et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même ;* frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. »²

¹ Idem., *Le Temps Retrouvé*, p.654.

² Op. Cit., *Figures III*, p. 245.

Repositionons-nous dans le récit de Proust, nous sommes au moment de la narration des faits, sur son lit de chambre de repos, donc la réalité de l'auteur, qui veut nous expliquer comment il a deviné que M. de Charlus voulait reprendre contact avec Morel, au premier des faits indicateurs (Temps 3). Selon lui, il se produisit deux ou trois ans seulement après la soirée de chez les Guermantes(T1) :

Donc environ deux ans après cette soirée, je rencontrai Morel. Je pensai aussitôt à M.de Charlus, au plaisir qu'il aurait à revoir le violoniste, et j'insistai auprès de lui pour qu'il allât le voir¹.

En faisant un saut dans le futur, deux ans après la soirée, voilà que nous découvrons le premier fait à travers les aveux de Morel le violoniste :

Ce n'est à cause de rien de tout cela, c'est...par peur !(...).Non ne me demandez pas, n'en parlons plus, vous ne le connaissez pas comme moi, je peux dire que vous ne le connaissez pas du tout.²

Le second fait date d'après la mort de M. Charlus. (Temps4). On apporta à l'auteur quelques souvenirs et une lettre à triple enveloppes, écrite au moins dix ans avant sa mort (Temps 5), cette lettre est restée sept ans dans un coffre-fort (Temps 6), sept ans avant la mort de M.de Charlus durant lesquels il avait entièrement oublié Morel.

Dans l'analyse de la séquence qui décrit la relation entre M. de Charlus et Morel, comme nous l'a vu, Proust à fait recours plusieurs fois aux analepses et aux prolepses. Ces derniers peuvent s'observer selon deux facteurs : la *portée* et l'*amplitude*. Une anachronie peut se porter dans le passé ou dans l'avenir, dans notre cas, le moment de la soirée de chez Les Guermantes, plus ou moins loin du moment " présent " le moment où

¹ *Le Temps Retrouvé*, p. 655.

² *Idem.*, *le Temps retrouvé*, p.655.

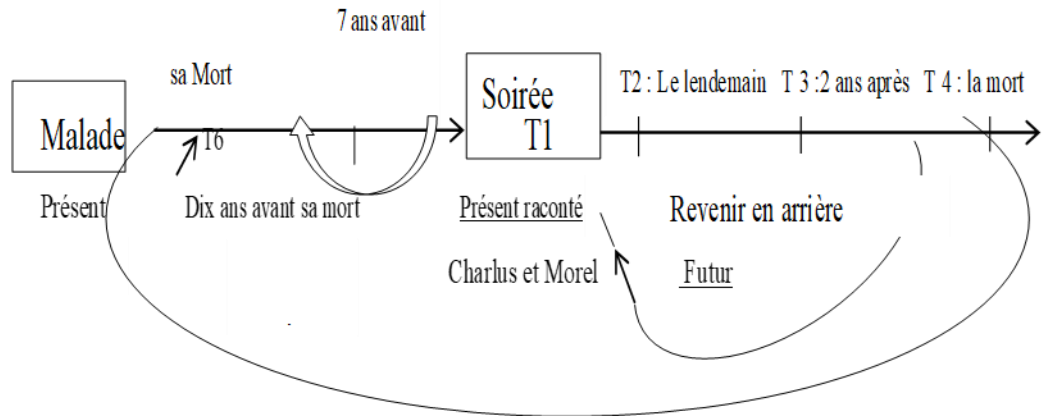
il raconte ses souvenirs, malade sur son lit à la maison de repos. On appelle *portée* de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue. Dans ce cas précis l'histoire s'est étalée sur plusieurs pages (de la page 627 à la page 658) : c'est ce que Gérard Genette appelle son *amplitude*. »¹.

Les anachronies peuvent avoir plusieurs fonctions dans un récit. Si les analepses acquièrent souvent une valeur explicative, alors que la psychologie d'un personnage est développée à partir des événements de son passé, les prolepses peuvent quant à elles exciter la curiosité du lecteur en dévoilant partiellement les faits qui surviendront ultérieurement. Ces désordres chronologiques peuvent aussi simplement remplir un rôle contestataire, dans la mesure où l'auteur souhaite bouleverser la représentation linéaire du roman classique. Le brouillage de l'ordre temporel contribue à produire une intrigue davantage captivante et complexe.

¹ Op. Cit., *Figures III*, p. 89.

Schémas d'une séquence du temps dans *Le Temps retrouvé* ¹Schémas d'une séquence du temps dans *Le Temps retrouvé*

Auteur malade sur son lit de chambre en maison de repos.
Il raconte l'histoire de M. de Charlus avec Morel lors d'une soirée.



Temps réel : Auteur malade sur son lit dans la maison de repos ;

T 1 : Soirée Chez la princesse de Guermantes ;

T2 : Le lendemain de la soirée chez les Guermantes ;

T3 : Premier des faits indicateurs, deux ans après la soirée ;

T4 : Après la mort de M.de Charlus ;

T5 : La même lettre écrite dix ans avant la mort de M.de Charlus ;

T6 : Une lettre dans un coffre-fort 7ans avant la mort de M.de Charlus ;

¹ Le schéma est issu de notre propre réflexion

Nous remarquons à travers le schéma ci-dessus, une figure d'un axe temporelle qui constitue un tronc, un tronc dans lequel des branches temporelles poussent telle une arborescence.

Si nous reterraçons l'idée des souvenirs et des pensées de l'auteur à propos de cette relation, qui revient à chaque fois au fil des pages, comme un tronc d'arbre qui se multiplie, des pensées qui vont et qui reviennent à chaque fois, nous trouvons des rappels dont la somme constitue une séquence qui s'étale sur les pages suivantes : un déclenchement à la page 627 et puis un renvoi à la page 636 ainsi dans les pages : 654, 655, 656 et 666. Nous avons essayé de décrire une séquence parmi d'autres, un échantillon de structures complexes du temps, des idées et des pensées de Proust qui nous font penser au fonctionnement du cerveau lorsque nous pensons, cherchons, créons, dans ce sens nous interpellons les travaux de Botho Strauss¹ qui s'est inspiré à son tour du domaine de la neuroscience.

Il a conclu que la pensée elle-même est fabriquée « à partir d'une masse cosmique de taches et de fibres interconnectées² » ; ne connaissant pas d'ordre linéaire, elle se forme grâce à la synchronisation d'innombrables événements discontinus. Dans le cerveau en effet, l'activité cognitive ne résulte pas d'opérations successives mais d'interactions dynamiques entre une multitude d'éléments microscopiques, les neurones, qui sont reliés au moyen de synapses. L'activité du cerveau est déterminée, non pas par les propriétés de ses composantes individuelles ou par leur vitesse de calcul, mais par sa massive connectivité. Connexion et discontinuité ; tels sont les principes de l'activité cognitive que Botho Strauss tente de transposer au texte littéraire qui en est la

¹ Un romancier et dramaturge allemand voir : PORCELL, « STRAUSS BOTHO (1944) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 3 mai 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/botho-strauss/>

²Botho Strauss, *L'Incommencement*, réflexion sur la tâche et la ligne (1992), Gallimard, trad. Colette Kowalski, 1996, p. 58.

mimesis. Dans *L'Incommencement*, cette tentative donne lieu à un agencement discontinu de courtes séquences textuelles, faisant alterner de brefs épisodes narratifs avec des réflexions théoriques, des aphorismes et des citations, qui s'appellent et se répondent en l'absence de toute référence à un début ou à une fin. L'agencement du texte se caractérise ainsi par un conflit hyperbolique entre le contenu et le discontinu : d'un côté, une extrême dispersion et de l'autre, le réseau étroitement entrelacé des échos et des résonances qui unissent entre eux tous les éléments du texte, donnant à ce dernier sa connectivité caractéristique au-delà de la discontinuité et de la fragmentation. Informé par ces deux principes, le texte se transforme en un tissu holistique où le lecteur est « constamment relié au tout¹. » Il ne cherche plus alors à suivre le « fit d'un récit » mais à saisir le « champ d'une dissémination » : procédant par bonds et par sauts, il trame, tisse, lie, tresse, bricole des relations entre les atomes textuels pour faire émerger le sens de leurs interactions. Les métaphores employées par Botho Strauss n'auraient rien d'original si elles continuaient de renvoyer à la sphère artisanale, mais elles sont explicitement référées à l'activité du cerveau qui traite l'information. Comme l'écrit Strauss :

L'apogée d'une dispersion, morcelée presque à l'infini et pourtant circonscrite, ce serait l'image fondamentale d'une intelligence qui, comme le dispositif qui l'engendre, la texture neuronale, saisirait le champ d'une dissémination, d'une dissipation. Dès qu'une histoire a un but, on ne peut plus y croire. Conséquence et but sont de mauvais compagnons².

Tissu ou texture neuronale, le texte littéraire est pour Strauss une structure finement enchevêtrée, dans laquelle l'information est disséminée sur un très grand nombre d'atomes textuels reliés souterrainement par un dense réseau de connexions. La

¹ Ibid., *L'Incommencement*, p. 94-95.

² Ibid., *L'Incommencement*, p. 108.

logique d'engendrement du sens, par résonances et par associations, trouve son pendant dans une lecture non linéaire que Strauss compare à une forme d'hallucination : les connexions entre atomes textuels établies au cours de la lecture permettent, comme dans le cerveau, de faire apparaître des zones synchronisées d'où le sens jaillit par éclairs soudains. La lecture est ainsi assimilée à une expérience de perception subliminale qui découle de la structure discontinue, acentree et non hiérarchique du texte littéraire. *L'Incommencement* est un livre-rhizome, sans début et sans fin, fait non pas de chapitres mais, comme le dirait Deleuze, « *de plateaux communiquant les uns avec les autres à travers des micro-fentes, comme pour un cerveau*¹ ».

C'est ce que nous avons constaté à travers la lecture de Proust et de l'étude d'une séquence temporelle qu'a constituée sa pensée submergée de souvenirs, l'expérience personnelle qui a émancipé la narration du fil du récit et substitué à un tronc d'arbre, une mise en ordre taxinomique du monde. L'intérêt s'est ainsi déplacé du problème de la transmission à celui de l'organisation de l'expérience, favorisant l'éveil d'une conscience structurale s'énonçant en termes de relations et de formes. La question du sens a ensuite été reportée vers les processus de production et de réception, autorisant une appréhension plus dynamique du texte littéraire, dont atteste le renouvellement des métaphores utilisées pour le décrire. Les notions de rhizome², de réseau mais aussi d'hypertexte renvoient aujourd'hui à des **architectures arborescentes instables**³ régies par des principes neuroniques. Le texte littéraire n'apparaît plus comme un espace statique, défini par un système de relations internes,

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p.33.

² Juliette Vion-Dury (Auteur). Jean-Marie Grassin (Auteur). Bertrand Westphal (Auteur), *Littérature et espace*, article de Laurence DAHAN-GAFDA: *Texte, tissu, réseau, rhizome : mutations de l'espace littéraire*, presses universitaire de limoge, Paru en mars 2003 Actes (broché), p.p. 105-116.

³ C'est nous qui le soulignons.

mais comme un espace dynamique, qui actualise les processus mentaux mis en jeu lorsque nous pensons, écrivons et lisons.

Les détails minutieux et interminables que décrit Proust à travers un processus complexe, ne sont en fait que des éléments extérieurs au thème du temps, sous entendant une architecture particulière d'ordre structurale qui donne une autre dimension au temps. Ils sont plus importants encore que la recherche centrale, parce que de portée plus générale. L'œuvre de Proust a une valeur de degrés plus haut que ceux qu'il voulait donner lui même au temps et à l'aspect général du rythme de son texte. Il y a une lecture d'ordre compositionnel et formel que nous tâcherons de décrire ultérieurement. Nous tenterons également d'interpréter sa machine à manier le temps pour créer une analogie avec la forme artistique musicale.

L'architecture musicale lui apporte les sons émanés des différentes parties de l'édifice. Le temps proustien exprime une musique qui est faite d'une poussière de thèmes dont chacun reste distinct et constitue un être, et dont l'ensemble est une somme : « *plénitude d'une musique que remplissent en effet tant de musiques dont chacune est un être.* »¹

Marcel Proust a toujours éprouvé une fascination pour la musique qui est en effet pour lui, l'art le plus subtil, le plus universel, le plus sublime, une religion de l'art. Fasciné par la beauté de la langue française et par la musique, l'auteur nous fait part d'un voyage littéraire et musical dans le temps et hors du temps, sujet d'admiration mais aussi modèle dans la conception de sa propre écriture, qu'il transpose dans ses ouvrages. Il expose sa vision personnelle de la musique, celle de l'art qui dure, contrairement à l'amour. Cette idéalisation esthétique est très importante dans l'univers proustien.

¹ Op.Cit., *La prisonnière*, p.217.

III.3. Une religion de l'art

Selon Marcel Proust, l'art n'est pas uniquement un jeu de dilettante, il est surtout et avant tout un moyen de faire connaître et de saisir la réalité.

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature ; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. ¹

L'art permet de transcender la réalité. C'est par lui seul que « nous pouvons sortir de nous ». Il est une « religion » et une philosophie. Il doit nous éclairer sur le monde et les mystères de la création. La fonction de l'art est de refléter les malheurs et les angoisses de l'homme et en même temps de lui révéler la voie à suivre pour retrouver l'essence des choses et le vrai sens de l'existence.

Ce travail qu'avaient fait notre amour-propre, notre passion, notre esprit d'imitation, notre intelligence abstraite, nos habitudes, c'est ce travail que l'art défera, c'est la marche en sens contraire, le retour aux profondeurs où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous, qu'il nous fera suivre. ²

L'art est destiné à nous aider à déchiffrer et à éclaircir ; il doit aussi nous permettre de retrouver notre passé. Marcel Proust et beaucoup de ceux qui l'ont devancé s'accordent à dire « que les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus³ », tous déplorent la disparition du « vert paradis des amours enfantines⁴ ». Heureusement l'art peut, par le souvenir, ramener l'homme en arrière, lui faire revivre son passé et lui permettre de retrouver son enfance. La rédaction de *la Recherche* a permis à Proust de revivre intensément les moments les plus exaltants de sa jeunesse et de retrouver sa pureté originelle.

¹ Op. Cit., *Le Temps Retrouvé*, P580.

² *Le Temps Retrouvé*, p.585.

³ *Le Temps Retrouvé*, p. 800.

⁴ Idem., *Le Temps Retrouvé*, p. 800.

*J'avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes.*¹

L'art, outre la fonction d'aider à opérer un retour aux origines n'a d'autre fonction que la connaissance et l'exploration de l'inconscient. Le narrateur et plusieurs autres personnages essayent de pénétrer les secrets de l'âme humaine et de retrouver une communion avec l'univers grâce aux sons et aux couleurs. L'homme se réalise à travers ses œuvres d'art, peut se purifier ainsi grâce à l'art. Pour cette raison nous remarquons que Marcel Proust assimile très souvent l'art à la religion. L'art est parfois perçu par lui comme un dieu à la fois impitoyable et magnanime.

La musique, comme celle de Vinteuil, provoque certaines réminiscences et fait émerger le souvenir dans une conscience. Dans la *Recherche* la musique joue le même rôle que la madeleine. En parlant de littérature, Marcel Proust a avoué et a désiré ardemment bâtir son œuvre comme une " cathédrale " ; il n'y a pas de Verdurin sans musique. « Le salon Verdurin passait pour un temple de la musique ». Pianiste ou violoniste, pour se faire reconnaître, tout jeune talent exécute chez les Verdurin une sonate, un quatuor ou un septuor de Vinteuil, quand ce n'est pas tout simplement un morceau de Wagner. Swann lui-même découvre Odette grâce à la magie musicale de Vinteuil, à la faveur de la mise en scène qu'organise le génie de Mme Verdurin².

La haute société elle-même s'étant avisée qu'elle se doit d'être aussi instruite que la bourgeoisie, certains jeunes gens du Faubourg se mêlent d'apprécier Vinteuil, tandis que leurs mères observent «avec un certain respect Mme Verdurin dans sa première loge, qui suivait la partition»³.

¹ Op. Cit., *Du côté de chez Swann*, p.233.

² Op. Cit., *A La Recherche du Temps Perdu : La Prisonnière*, p.p.205-211.

³ Ibid., *La Prisonnière*, p.211.

De la Patronne, du petit Marcel, de Schopenhauer, de la musique ? Rien n'est simple quand on est « à la recherche ». Et voilà que le narrateur redécouvre très sérieusement, très religieusement, la même sonate de Vinteuil, comme Swann jadis sous les auspices de cette même Patronne. Non, ce n'était pas la sonate, mais le septuor avec « ce rouge si nouveau, si absent de la tendre, champêtre et candide sonate, grâce à la présence de Mlle Vinteuil et de Morel, que se manifeste l'existence de « cette union profonde entre le génie [...] et la gaine des vices¹ ». Par le truchement de ces observations autrement subtiles sinon vicieuses, le narrateur est loin de Verdurin dont il fréquente cependant le salon et partage la religion musicale.

Proust s'adressait à l'art, on retrouve toujours la même prétention d'avoir accès à l'éternité à travers le temps.

III.3.1. La musique pour Marcel Proust

L'examen des multiples œuvres² qui fécondent la *Sonate* et le *Septuor* de Vinteuil donnent un certain aperçu des conceptions de l'écrivain en matière de musique, lesquelles rejettent toute facilité, toute concession à un art décoratif ou exclusivement séducteur (de Léon Delafosse à l'ami Reynaldo Hahn, comme on l'a vu, mais aussi Saint-Saëns ou Massenet) pour une création élaborée, nouvelle et d'une authentique personnalité.

La musique était, pour Proust, l'art le plus subtil, le plus universel, le plus sublime. Et, s'il ne pouvait qu'écrire, il affinait sa sensibilité par l'audition sur pianola des compositeurs de son temps.

Dans *À la recherche du temps perdu*, Marcel se demandait

¹ Idem., *La Prisonnière*, p.211.

² Op. Cit., *François Sabatier, La musique dans la prose française : Des lumières à Marcel Proust*, Fayard, Paris, 2004, p. 681.

Si la Musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être – s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées - la communication des âmes.¹, et Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification².

En ce qui concerne les tendances musicales de son temps, avec les ultimes quatuors de Beethoven par exemple, elles ne semblent pourtant pas entrer de plain-pied dans la genèse des fictions instrumentales de *La recherche*, mais confirment bien cet attrait pour les lumières qui viennent de soi et non de l'école, les pages déterminantes en provenance d'Allemagne indiquent combien l'écrivain se montre sensible au travail de récurrence et de mutation thématique, procédés qui valent aussi bien pour le leitmotiv du maître de Bayreuth ou la méthode de Liszt que pour la musique de chambre d'un Franck. Si, par ailleurs, il applaudit la rénovation debussyste, son aspect symboliste, allusif et poétique, il n'en demeure pas moins sensible à une expression humaine qui vient éclore sous la suggestion de sentiments variés, de contrastes d'humeurs ou de conflits, reliquats d'une pensée romantique qui agit encore (de par son admiration pour Schumann et surtout Chopin) et le laisse peut-être sur le seuil de la porte ouverte par Stravinsky.

Mais, sans compter tout ce qui concerne le métier de compositeur, son génie, sa postérité ou d'autres interrogations, notamment sur la notion si fragile des progrès en art, ces goûts ne sont pas sans soulever d'autres questions sur leur incidence ou le rôle qu'à travers les complexes rapports avec la mémoire, la communication, l'intuition,

¹ Op. Cit., *Du côté de chez Swann*, p. 258

² Ibid., *Du côté de chez Swann*, p.349.

voire la métaphysique, ils jouent dans le roman. Déroulant dans le temps, ils restent d'une appréhension difficile pour l'amateur. La mémoire, thème majeur du cycle de *la Recherche*, demeure donc indispensable lorsque, sans l'aide de la partition, il faut décortiquer un mouvement, en saisir les articulations, la construction, la conception thématique et bien d'autres critères.

À cet égard Proust se passionne pour tout ce qui intéresse l'appréhension du sonore et le mystère de son ordre secret qu'il faut du temps pour percer, Swan en fait l'expérience lors de la soirée anonyme où, avant de la redécouvrir chez les Verdurin, il entend pour la première fois la Sonate de Vinteuil, la goûte par le seul plaisir que provoquent des sons agréables lorsqu'ils renvoient à des effets de la nature comme la fluidité des eaux, la fixité du clair de lune ou, plus subtilement, l'odeur des roses, mais reste, quant à l'organisation du discours, sur une impression confuse. Sans doute aperçoit-il des mouvements, des courbes, des « arabesques », des épaisseurs ou des tracés plus capricieux, mais « Les notes sont évanouies avant que ces sensations soient assez formées en nous pour ne pas être submergées par celles qui éveillent déjà les notes suivantes ou même simultanées ». Seule la mémoire, nous dit Proust, laquelle opère comme un ouvrier qui fabriquerait des « fac-similés de ces phrases fugitives », permettrait d'identifier et de repérer les différents motifs qui alimentent l'œuvre et en constituent la pensée ». Ainsi finit-il par isoler puis apprécier à sa juste valeur la « petite phrase » que le narrateur compare à une passante « qui vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle » mais dont on ignore « si on la reverra ». La musique de Vinteuil, dont les émotions qu'elle offrait et par le rôle qu'elle joua peut-être analogue à celui des autres grandes expériences sensorielles qu'on trouve dans *À la recherche du temps perdu*, peut être considérée comme le reflet, dans un miroir exigü, du roman tout entier qu'on peut d'ailleurs comparer à une symphonie. Elle est le microcosme

révélateur du macrocosme, comme entre « *la petite phrase* » de « *la blanche Sonate* » et le déroulement de l'amour de Swann pour Odette avait établie une analogie secrète, tandis que les phases de l'amour de Marcel pour Albertine furent accompagnées par « *le rouge septuor* ». Elle est donc une habile métaphore, en plus de jouer un rôle romanesque et technique.

Lorsque Mme Swann la rejoue, cette fois pour le narrateur, l'écrivain revient sur le même phénomène et précise que lorsque l'on entend un morceau pour la première fois, il manque non pas d'intelligence mais la mémoire pour en saisir toutes les subtilités et l'ordre, de sorte que l'auditeur se trouve un peu dans la situation d'un rêveur incapable de fixer les images qui défilent dans ses songes ou d'un homme âgé, dont les souvenirs s'effacent. Après plusieurs écoutes cependant, l'amateur retient et recense quelques brides mélodiques ou passages divers (les moins « précieux » d'abord, ceux dont, plus tard, on se lassera en premier), qui ne lui permettent cependant pas d'avoir une appréhension totale du morceau, lequel reste « comme un monument dont la distance ou la brume ne laissent apercevoir que de faibles parties » et qu'il faudra encore du temps et des efforts pour parfaitement assimiler. De là, ajoute-t-il, « la mélancolie qui s'attache à la connaissance de tels ouvrages comme tout ce qui se réalise dans le temps ».¹ Quant aux beautés secrètes et aux subtilités, on en profite plus tard et leur révélation justifie cette vérité que les œuvres trop neuves ne sont jamais acceptées et comprises par leurs contemporains.

N'importe quel lecteur peut en faire l'expérience : il y a un avant et un après Proust. À *la recherche du temps perdu* a bouleversé à jamais l'aspect de la littérature en général. De la langue française en particulier.

¹ Op. Cit., *La musique dans la prose française : Des lumières à Marcel Proust*, pp. 682-683.

Mais aussi la vie de tous ceux qui l'ont lu : ce poème romanesque, cette partition lyrique et philosophique change irréversiblement la manière dont on perçoit le monde. Il se passe tant de choses qu'il faudrait être Proust pour les décrire fidèlement ; L'écriture fut pour lui le lieu d'une expérience étrange, qui serait restée unique s'il n'avait eu soin de la faire partager à ses lecteurs, il put manier le temps comme un jouet, dans tous les sens, tel un dieu étranger au monde, jusqu'à ce que les sensations et les émotions de toute une vie finissent par faire définitivement exploser tous les cadres, rendant l'homme à lui-même.

Quoiqu'il en semble, *La Recherche* n'est pas tournée vers le passé. Elle montre à quel point l'actuel, le présent du corps, des pensées et des relations, mérite une exploration sans fin, à laquelle on revient sans cesse. De ce point de vue, Proust lui-même est un repère.

Proust a distillé la contestation dans les détails qui constituent tout le concret des êtres. Il dialogue ainsi avec tous ceux qui, en son temps, surent regarder où il ne fallait pas : toute l'avant-garde artistique se trouve reconfigurée par cet homme musical, si étranger au bruit, si fin, mais dont une pichenette fit voler en éclats toutes les hypocrisies bourgeoises.

La création romanesque de Proust, selon Jean-Yves Tadié¹, s'appuie sur deux formes essentielles, le Je et le Temps. La première unifie les perspectives du récit, soumet les héros à un point de vue central ; la seconde contrôle le déroulement du roman, l'histoire de la vocation du narrateur et la vie des personnages. Ce sont les deux formes de la sensibilité du romancier, son esthétique transcendante.

¹ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman : Essai sur les formes et techniques du roman dans «À la recherche du temps perdu»*, Coll. Bibliothèque des Idées, Gallimard, Paris, 1971.

C'est ainsi que se succèdent, dans une composition savante qui n'est pas sans évoquer le roman proustien, le côté du je - des problèmes du narrateur à la peinture des personnages - et le côté du Temps - de l'étude du romanesque à celle des techniques du récit - , tandis qu'une analyse charnière concerne l'architecture de l'œuvre, le je reconstruisant le Temps pour qu'il soit ainsi comme l'espace d'un mouvement, et qu'une analyse finale, montre comment, de la phrase jusqu'au récit, une même figure, celle de la métaphore, confère à l'œuvre une forme, la forme de sa forme, qui est aussi une mélodie. La langue française joue son vrai rôle à travers le texte proustien, car le rythme, la structure, la finesse du français ont été révélés d'une manière singulière dans son écriture, et dans la fameuse phrase de Proust¹ caractérisée de la longueur interminable à en couper le souffle, bien que directes, ses subordinations mettent à l'épreuve la mémoire du lecteur, la musique des allitérations, donnant au texte une syntaxe complètement insolite.

III.3- 2- La musique dans *Le Temps Retrouvé*

Pour retracer la musique dans *Le temps retrouvé*, nous nous sommes appuyées sur les travaux de François Sabatier dans son ouvrage *La musique dans la prose française*, où il a consacré tout un chapitre à Proust intitulé : *La musique dans la recherche du temps perdu*². Le relevé des noms cités ou des œuvres mentionnées par l'écrivain³ et surtout l'examen de ses opinions critiques, offrent plusieurs centres d'intérêt et permettent de mieux cerner, à travers l'univers sonore, la mise en lumière les tendances de l'époque.

¹ Julia Kristeva, *Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire : VIII. La phrase de Proust*, Coll. Nrf Essais, Gallimard, Paris, 1994, p.-p. 341-354.

² Op.Cit., François Sabatier, *La musique dans la prose française : Des lumières à Marcel Proust*, Fayard, Paris, 2004.

³ Ibid., *La musique dans la prose française : Compositeurs et interprètes réels à travers les ouvrages de Proust*, p. 610

Dans la *Recherche*, François Sabatier a recensé environ cinquante compositeurs (y compris diverses allusions à des maîtres dont les noms sont absents mais représentés par des œuvres identifiables) et une dizaine d'interprètes qui figurent tous parmi les plus adulés de son temps, liste à laquelle on pourrait ajouter quelques compléments tirés de *Jean Santeuil* ou de *Les Plaisirs et les Jours*. Nous ne citerons que quelques musiciens ou compositeurs dont il a fait allusion, car nous allons nous concentrer surtout sur ceux cités dans *le temps retrouvé*.

Ces artistes de toutes les époques exercent évidemment des attractions très diverses, dont la présence peut être simplement documentaire et anecdotique ou prétexte à ces pénétrantes analyses qui inspirent toutes sortes de réflexions sur la création, l'évolution des modes, le beau ou, plus souvent encore, les phénomènes de la mémoire, clef de voûte de toute l'œuvre *La recherche*.

Ceux que l'on peut qualifier de « classiques » (Allemands ou apparentés) y tiennent, s'en doute, une place exceptionnelle, en particulier Bach alors considéré comme le premier génie musical des temps modernes et dont l'aura, depuis le début du XIXe siècle, s'élargit en France grâce aux efforts continus des Boëly, Gounod, Alkan et autres Saint-Saëns. Il est cité plusieurs fois dans *Jean Santeuil* où l'on surprend, par exemple, la princesse de Durheim jouer de l'orgue dans le hall de son château (témoignage de cette mode qui, chez les riches amateurs, consiste à doter les salons d'un instrument pour le moins imposant) et demander au curé de la paroisse de faire apprendre des chœurs de Bach aux enfants « au lieu de la détestable musique que l'on chantait jusque-là » (ce dernier avis partagé par Huysmans). Le nom du Cantor apparaît également dans *Mondanité et mélomanie de Bouvard et Pécuchet*, pastiche de Flaubert glissé dans *Les Plaisirs et les Jours* où l'on se contente d'en faire un simple

précurseur, puis dans *La Recherche* où il a cette fois les honneurs de multiples citations¹.

Les références qui se rapportent, se regroupent alors selon deux espèces, l'une très indirecte lorsque le narrateur suppose qu'Odette ne fait pas la différence entre sa musique et celle de Clapisson, par exemple, ou cette idée que son œuvre, donne des névralgies à Mme Verdurin et même lorsque qu'il parle de la guerre : « *Et ces sirènes, était-ce assez wagnérien, ce qui du reste était bien naturel pour saluer l'arrivée des Allemands*² » , ou en utilisant la comparaison entre les aviateurs et les Walkyries et l'expliqua d'ailleurs par des raisons purement musicales : « *Dame, c'est que la musique des sirènes était d'un Chevauchée ! Il faut décidément l'arrivée des Allemands pour qu'on puisse entendre du Wagner à Paris*³. »

L'autre, surtout répandue à partir du volume IV et réservée à des observations plus originales, voire humoristiques : Solidité inébranlable d'une après chaque interruption ; rire de M.de Charlus dont l'absence rend moins fidèle la description que l'on veut esquisser de sa personne :

*Comme certaines suites de Bach ne sont jamais rendues exactement parce que les orchestres manquent de ces petites trompettes au son si particulier pour lesquelles l'auteur a écrit telle ou telle partie*⁴

Projet du même baron dans le *Temps Retrouvé*, selon lequel Morel aurait joué une aria de Bach au Mont-Saint-Michel ; choix d'un air avec variations par le même violoniste afin d'agrémenter une promenade forestière ; attitude de M. de Norpois qui, après d'importantes considérations, aborde des sujets plus anodins et s'agite :

¹ Ibid., *La musique dans la prose française : Des lumières à Marcel Proust*, p. 612

² Op. Cit., *Le Temps Retrouvé*, p. 618.

³ Idem., *Le Temps Retrouvé*, p.618

⁴ Ibid., p. 612

*Comme lorsque la dernière note d'une sublime aria de Bach est terminée, on ne craint plus de parler à voix haute, d'aller chercher ses vêtements au vestiaire*¹.

Mais à vrai dire, si les passages expressifs des œuvres du Cantor retiennent l'attention, celles qui sont les plus prisées alors par les amateurs et auxquelles Proust pense en utilisant le terme bien vague d'aria (*III^e ouverture* d'orchestre en ré majeur ? Le thème des Godberg qui pourrait avoir inspiré cette invention de l'air avec variations pour violon ?), le savant contrepoint déployé dans les innombrables fugues- dont l'écrivain connaît quelques exemples- ne semble pas satisfaire ses plus profondes aspirations, un goût tributaire du symbolisme ambiant avec sa part de mystère et d'indicible.²

Quelque part dans *Les Plaisirs et les Jours* et le repris dans *le Temps retrouvé*, Proust fait référence à un poème dans les *Quatre portraits de musiciens* où il partage cette distinction avec Gluck, Chopin et Schumann ; on note également, dans *La Recherche* où on évoque un concerto de piano à propos du discours M. Napois, la flûte enchantée et les Noces de figaro qui sont associées à des opéras d'Auber.

Pas étonnant que l'on n'oublie pas Gluck, dans *la recherche* où, même par snobisme la duchesse de Guermantes préfère l'*Iphigénie* de Puccini à celle du compositeur allemand, sa musique d'une fière tenue antique résonne chez Mme. De Saint Euverte. La figure de Gluck³ émerge avec bonheur, dans le flot des compositeurs de la seconde moitié, du XVIII^e siècle, qui séjourna longtemps à Paris et y écrivit plusieurs opéras en français.

¹ Ibid., p. 612

² Op.Cit., *La musique dans la prose française : Des lumières à Marcel Proust*, p. 613.

³ Nous notons la présence du compositeur Gluck dans *la Recherche* de Proust et dans le conte *Le chevalier Gluck* d'E.T.A. Hoffmann analysé précédemment.

Dans *le Temps retrouvé*, les derniers souvenirs de Saint-Loup rassemblent encore quelques titres allemands et quelques mélodies fredonnées. Mais Proust n'en connaît probablement pas suffisamment pour découvrir dans cette musique fragmentaire mais d'organisation complexe et souvent cyclique, introvertie et fondée elle aussi sur des réminiscences et des obsessions, une parenté avec ses propres convictions artistiques.¹

Les allusions qui concernent ses convictions musicales, pourtant très indirectes chez Proust, nous fait revenir à chaque fois à un instrument favori qui est le violon, par exemple ; le baron de M. de Charlus se réjouit que son protégé « Palestrinise » au Mont-Saint-Michel (curieuse activité pour un violoniste), que le morceau de Ravel écouté par un jeune homme du *Temps retrouvé* soit « beau comme du Palestrina mais difficile à comprendre » ou que la mélodie du vendeur de jouets ne se soucie ni de la « déclamation rituelle de Grégoire le Grand », ni de la « déclamation réformée de Palestrina ».

Mais les violonistes ne sont pas en reste, d'abord avec Enesco, dont l'écrivain aimait le jeu sans affection exagérée dans la *Sonate* de Franck (« il désaffadit et redessine le rondeau qu'on a l'habitude de jouer en se pâmant sous prétexte qu'il est angélique », écrit-il Antoine Bibesco en avril 1913) et que M. de Charlus désigne parmi les rivaux malheureux de Morel : « un *fa* dièse à faire mourir de jalousie Enesco, Capet et Thibaud ». Le second nommé, premier violon d'un quatuor spécialisé dans l'exécution de Beethoven, fut un familier de Proust et le troisième, Jacques Thibaud, dont le jeu péchait souvent par une surexpression hors de propos, voire impudique avec glissandi continus et soupirs dans un déballage sentimental aujourd'hui peu prisé (et qui ne devait sans doute pas transporter Proust), fait l'objet d'une petite anecdote selon laquelle Nissim Bernard « ayant parait-il déclaré que Thibaud jouait aussi bien que

¹ Ibid., *La musique dans la prose française : Des lumières à Marcel Proust*, p. 618.

Morel, celui-ci trouva qu'il devait l'attaquer devant les tribunaux, un tel propos lui nuisant dans sa profession ».

Proust projette cette admiration pour le violon dans le tour à tour d'amour, de jalousie et d'orgueil entre M. de Charlus et le violoniste Morel, une manière indirecte et métaphorique d'exprimer le jeu de violon en jeu de sentiment, dans *Le Temps Retrouvé*, nous avons retenu les passages suivants :

-M.de Charlus avait été avec le violoniste d'une telle générosité, d'une telle délicatesse... »¹. « Je sais que Morel y va toujours beaucoup. On prétend qu'il regrette beaucoup le passé, qu'il désire se rapprocher de moi².

-En tout cas, s'il veut il n'a qu'à le dire, je suis plus vieux que lui, ce n'est pas à moi à faire le premier pas³.

-Morel parut être entièrement de mon avis quant à un apaisement désirable, mais il n'en refusa pas moins catégoriquement de faire même une visite à M. de Charlus.⁴

Dans *Le Temps retrouvé*, Proust place son écriture sous le signe d'une mode artistique totalement renouvelée, où il a fait recours à l'art, en occurrence l'art musical, d'un côté de façon directe : En citant, en donnant des exemples ou en faisant de la musique un contexte d'écriture, et d'un autre côté de manière indirecte : En utilisant des métaphores pour exprimer une idée, une pensée, un souvenir ou même un sentiment, sans négliger le fait qu'il a empreinté la structure de la musique pour construire son texte. L'expérience de la musique est rapprochée par Proust de celles (aubépines, madeleine, clochers de Martinville...) qui balisent de moments exceptionnels la vie du Narrateur et dont il finit par avoir la révélation que, grâce à l'art, elles permettent de

¹ *Le Temps Retrouvé*, p. 626.

² *Ibid.*, *Le Temps Retrouvé*, p. 654.

³ *Idem.*, *Le Temps Retrouvé*.

⁴ *Ibid.*, *Le Temps Retrouvé*, p. 655.

s'arracher au néant du temps perdu. La musique de Vinteuil joue un rôle important dans la décision du Narrateur de se consacrer à l'œuvre littéraire qui immortalisera cet accès à un monde donnant sens à l'existence humaine. Par là la musique occupe une place fondamentale dans ce qui est l'intention essentielle de *la Recherche*.

Si les côtes de Combray et de Méséglise charpentent par delà son premier volume *la Recherche* toute entière, les quêtes successives de Swann et du Narrateur ponctuées par la musique de Vinteuil en donnent une autre structure capitale. Les scènes où cette musique est écoutée en constituant comme un leitmotiv récurrent, ne sommes-nous pas invités à envisager *la Recherche* comme une composition musicale à rapprocher de l'écriture d'une immense symphonie ?

Nous nous efforcerons de manifester la conception complexe de la musique ressortant de *la Recherche*, son importance dans la quête d'un au-delà, du néant, sa place dans la construction de cette symphonie-univers qu'est *la Recherche du Temps Perdu*.

III.4. De la forme arborescente

Nous allons tenter de traiter dans une perspective comparatiste, l'expérience d'analyser le texte proustien du point de vue structural, ce texte qui est un espace, un terrain, aussi riche que compliqué, à travers l'œuvre le *Temps Retrouvé*, son écriture constitue un effet, une extension de plusieurs idées et de plusieurs temps, dans un système arborescent, comme nous l'avons déjà suggéré dans la partie : Le temps dans *Le Temps retrouvé*.

La pertinence de notre proposition pour l'analyse de cette composition rythmée par le temps est évoquée à travers la modélisation de motifs, de phrases de plus en plus complexes pour dégager une structure de motifs rythmiques musicaux. Le langage de

structuration du temps et de l'espace, et aussi un langage de description de comportement parallèles et interactifs, cette présente étude vise la modélisation formelle qui puisse nous conduire à une métaphore utile à la comparaison entre les deux systèmes à savoir : langage et musique.

La narratologie moderne privilégie les métaphores spatiales qui décrivent le texte littéraire comme un réseau de relations linguistiques s'organisant selon des critères plus formels que temporels. Ce changement de paradigme a été exprimé, par les écrivains comme par la critique, à travers un certain nombre de métaphores, Laurence Dahan-Gafda¹ a employé les termes de : trame, tissu, tapisserie, réseau, rhizome qui constituent autant d'opérations de reconception du texte littéraire. Empruntées tour à tour au monde artisanal, au monde technique et au monde scientifique, ces métaphores dessinent une manière d'archéologie des formes littéraires et de leur théorie qui, dans ses développements les plus récents, semble annoncer un retour inattendu du temps sur la scène textuelle : non plus pour renouer le fil du récit mais pour dynamiser des architectures textuelles conçues sur le modèle du cerveau.

Waller Benjamin, l'a appelé l'expérience² dans *Le narrateur*, il donne pour tâche première à l'activité narrative d'élaborer de façon utile et solide la matière première de l'expérience, cette élaboration suppose entre la narration et son objet, un rapport artisanal impliquant que le narrateur y laisse sa trace comme pour un objet fabriqué. La narration en effet, ne vise pas à transmettre la chose en elle-même mais elle l'intègre au vécu de celui qui raconte, lequel est ainsi en mesure de le transmettre comme expérience vivante. Or l'ère technique de l'information impersonnelle a mis fin

¹ Juliette Vion-Dury (Auteur). Jean-Marie Grassin (Auteur). Bertrand Westphal (Auteur), *Littérature et espace*, article de Laurence DAHAN-GAFDA: *Texte, tissu, réseau, rhizome : mutations de l'espace littéraire*, presses universitaire de limoge, Paru en mars 2003 Actes (broché), p.p. 105-116.

² Waller Benjamin, « *Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov* » (1936). Paru en français dans *Ecrits français*. Textes présentés par J.-M- Monnoy, Gallimard, 1991, p. 229.

au besoin de raconter, abaissant le cours de l'expérience, la fin de la narration ne signifie pas celle du roman dont les potentialités, toujours en excès par rapport au récit, peuvent être mises au service d'une mise en forme de l'expérience *impersonnelle* de l'humanité. C'est ce qui explique le recul du récit au profit d'un travail textuel dont les procédures visent à ouvrir l'écriture aux ressources de l'expérimentation. A l'ordre causal du récit, où chaque fait, chaque idée et chaque événement est placé à l'intersection d'ordres multiples, interprété selon une pluralité de langages de niveaux d'analyses différents. Ainsi naît un système infini de rapports, un réseau enchevêtré d'interdépendances où chaque signification devient le prétexte poreux de mille **autres** significations. La mise à l'épreuve des logiques disponibles de l'expérience relève d'un effort de mise en ordre de l'esprit qui va de pair avec la quête d'une forme capable de nouer ensemble la diversité des savoirs, des langages et des discours existants, d'orchestrer leur dialogue sans gommer leur différence afin de favoriser une réorganisation plurielle et complexe de l'esprit.

III.4.1. La pensée comme réseau : Stratégie esthétique

Nous proposons l'idée que *Le Temps Retrouvé* est à l'image de « la connaissance conçue comme multiplicité », telle qu'elle est développée précisément par Italo Calvino¹, le fil reliant les œuvres majeures de la modernité, dans lesquelles il voit la réaliser le principe d'une « encyclopédie ouverte » qui emprunte sa dynamique au « réseau reliant les faits, les personnes et les choses. »² . Calvino part du constat que le monde, le langage et les images sont affectés d'une inconsistance croissante qui transforme l'histoire de l'humanité en :

¹ Italo Calvino, *Leçons américaines : Aide-mémoire pour le prochain millénaire*. Traduit de l'italien par Yves Hersant, Gallimard. 1988, p. 183.

² Idem., *Leçons américaines*, p.183.

Une histoire informe, fortuite, confuse, sans début ni fin. Mon malaise vient du constat que dans la vie la forme se perd, à quoi je tente d'opposer l'unique remède concevable pour moi : une idée de la littérature¹.

Cette idée de la littérature est à l'opposé de celles qui cherchent à redoubler : l'incohérence présumée de la réalité par celle de la fiction. La tâche de l'écriture n'est pas de mimer le désordre du monde mais de lui répliquer en clarifiant la complexité de ses relations. C'est pourquoi Calvino ramène les opérations narratives à des opérations logiques qui doivent rendre possible un nombre infini de combinaisons à partir d'un nombre fini d'éléments narratifs préconstruits. L'intrigue est ainsi supplantée par un dispositif possédant le caractère d'une combinatoire, ce qui implique une interchangeabilité des éléments mis en œuvre et, parlant, leur polyvalence. Avec pour conséquence la remise en cause des principes d'unité interne et de clôture de l'œuvre qui cèdent la place au réseau infini des relations possibles entre les éléments du récit. Pour Calvino, le texte idéal est une :

Structure à facettes où chaque court texte, côtoyant le voisin sans que leur succession implique un rapport causal ou hiérarchique, se trouve pris dans un réseau qui permet de tracer des parcours multiples et de tirer des conclusions ramifiées plurielles².

Le réseau est un modèle de spatialisation qui repose sur la tension entre des éléments discrets, totalisables et un texte intotalisable. Il opère une potentialisation de la forme qui ressort non pas d'une géométrie fixe mais d'une dynamique centrifuge : chaque récit constitue un champ de forces à partir duquel de nouveaux champs de forces sont produits à l'infini. Le texte littéraire se trouve ainsi apparenté à une sorte d'univers

¹ Ibid., *Leçons américaines*, p. 99.

² Ibid., *Leçons américaines*, p. 118.

en expansion : par définition incomplet et extensible, il ne possède ni début ni fin mais seulement une série de points intermédiaires, d'intersections, d'enchevêtrements, qui s'ouvre derrière chaque mot.

D'après Calvino, la pensée désormais n'apparaît plus comme un processus linéaire et continu mais comme une série d'états discontinus, de signaux instantanés, d'impulsions discrètes qui peuvent être combinés selon une infinité de rapports possibles, subvertissant nos habitudes de penser en termes de linéarité ou d'arbres hiérarchiques, le rhizome dessine une cohérence en dispersion, dans laquelle il n'y a ni commencement ni fin « *mais toujours un milieu par lequel il pousse et déborde*¹. » Deleuze s'est donné pour tâche de peindre, non les choses mêmes, mais *entre* les choses. Le devenir étant processus, il est toujours entre ou parmi ; son lieu propre est l'entre-deux, emblème d'une opération philosophique dont la visée est de dégager les termes moyens pour eux même, sans les rapporter aux extrêmes. D'où une conception de la littérature qui lui assigne pour visée, non pas de mettre en forme l'expérience mais de créer des états d'indifférenciation, des états imprévus, non préexistants :

*Ecrire n'est certainement pas d'imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est plutôt du côté de l'informe, ou de l'inachèvement. Ecrire est une affaire du devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire et qui déborde toute matière vivable ou vécu. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu.*²

L'intention de Deleuze n'est pas de réduire la pensée à son support organique, le cerveau, la pensée en train de se faire au livre en tant que produit de cette pensée, un tel schéma présuppose en effet que les connections sont préétablies, que les chemins à parcourir sont déjà tracés et qu'ils s'intègrent à un ordre hiérarchique. Dans ce sens

¹ Ibid., *Leçons américaines*, p. 31.

² Gilles Deleuze, *la littérature et la vie*, le chap. I de *critique et clinique*, minuit, Paris 1980, p. 11.

nous pourrions dire que la pensée est faite en connexions arborescentes¹ et le cerveau peut donc servir de modèle analogique à la pensée², mais à condition que les paradigmes arbrifiés du cerveau fassent place à des figures rhizomatiques, système acentré, réseaux d'automates finis³.

Cette même idée d'arborescence, nous la retrouvons en musique, pour pouvoir faire la comparaison nous allons voir comment elle est conçue. Un détour auprès du domaine musical, nous permettra donc de comprendre son fonctionnement.

III.4.2. Arborescence en musique

En se basant sur l'analyse parue dans l'article de David Janin. *Vers une modélisation combinatoire des structures rythmiques simples de la musique.*⁴, nous tentons donc de développer une réflexion sur la forme arborescente dans le texte de Proust et la description des structures rythmiques simples de la musique. Ce langage doit pouvoir représenter l'articulation séquentielle ou parallèle de motifs rythmiques en veillant tout à la fois à leur positionnement causal, traduisant par exemple une écriture de question/réponse, leur positionnement temporel ; il peut y avoir chevauchement entre plusieurs phrasés, notamment en présence d'anacrouses, leur mise en parallèle dans le cas de structures polyphoniques et/ou polyrythmiques, leur répétition, leur variation, etc...

Sur le plan musical ; l'analyse sur l'arborescence est basée sur une approche structuraliste. Les propositions suggérées par David Janin s'inscrivent dans la continuité des travaux de linguistique musicale formelle qui débutent, en particulier, avec Lerdahl et Jackendo avec l'outillage conceptuel, structuraliste, offert par les grammaires

¹ C'est nous qui le soulignons.

² Op.Cit., *Mille Plateaux*, p. 26.

³ Ibid., *Mille Plateaux*, p. 204.

⁴ David Janin. *Vers une modélisation combinatoire des structures rythmiques simples de la musique.* Revue Francophone d'Informatique Musicale, 2012, 2, <http://revues.mshparisnord.org/rfim/index.php?id=222>. <hal-00608295v3>

génératives de Chomsky. Pour la représentation de la musique, intrinsèquement parallèle dans le cas de séquences polyphoniques ou polyrythmiques, avec des recouvrements partiels, il n'est pas forcément nécessaire de séquentialiser les structures musicales comme l'approche grammaticale semble le forcer. A priori, le formalisme des grammaires génératives, intrinsèquement liée à la modélisation arborescente, n'a pas vocation à représenter ce parallélisme. Dès la fin des années 80, quelques auteurs proposent des langages de composition qui intègrent ce parallélisme.

Comme le langage tout court, le langage musical est organisé par une syntaxe. À l'instar d'un texte littéraire, une œuvre musicale repose sur des idées, à un sens, une finalité ; à cette fin, les éléments dont elle est constituée sont agencés d'une manière que l'on appelle structure musicale.

a. La structure musicale

De tous les éléments constitutifs de cette structure, le motif (ou cellule) est le plus fondamental. Il peut être considéré comme l'équivalent du mot ; comme lui, il est le plus petit ensemble ayant un sens, soit mélodique, soit rythmique, soit encore les deux. Comme le mot, qui peut comporter plusieurs syllabes, mais dont une seule est accentuée, le motif n'a en général qu'un seul accent (dans le cas de certains mouvements particulièrement lents, de mélodies très amples ou de certaines cadences, il peut en contenir plusieurs). Un motif est plus ou moins long : il peut être motif-temps (c'est-à-dire contenu dans un seul temps) ou être à cheval sur plusieurs temps ; il peut être motif-mesure ou occuper plusieurs mesures, mais son étendue métrique excède rarement deux mesures.

La phrase a pour principale caractéristique de présenter un sens mélodique fini. Elle comprend toujours plusieurs motifs et présente toujours un début, un point

culminant et une conclusion, qui peut être définitive si elle se termine par une cadence conclusive (enchaînement d'accords qui conclut un mouvement ou une pièce) ou suspensive si elle se termine sur une demi-cadence (repos sur la dominante). Son étendue métrique moyenne est de huit mesures.

Constituée par un ensemble de phrases, la période est généralement composée soit de motifs mélodico-rythmiques identiques transposés dans diverses tonalités, soit de motifs différents dans une même tonalité. Chaque période correspondant à l'expression d'une idée musicale est appelée thème. Un mouvement de sonate ou de symphonie est le plus souvent constitué de deux grandes périodes.

Comme dans le discours parlé, la ponctuation musicale est liée, d'une part, au sens et aux idées, et d'autre part à la respiration qui en découle. Le phrasé musical est en effet composé d'élans et de retombées d'énergie, et cette ponctuation musicale est parfaitement perceptible. Par analogie avec le discours verbal, dans lequel une séquence d'idées est organisée par des virgules et des points, dans la phrase musicale, un repos sur la dominante (demi-cadence) correspond à la virgule et un enchaînement d'accords de la dominante à la tonique (cadence parfaite) correspond au point final. Ces demi-cadences et cadences – qui constituent véritablement l'articulation du discours musical – jouent un rôle important dans l'organisation de la structure.¹

Dans son *Dictionnaire de musique*, Jean-Jacques Rousseau définit la composition musicale comme « l'art d'inventer et d'écrire des chants, de les accompagner d'une harmonie convenable, de faire, en un mot, une pièce complète de musique avec toutes ses parties »². Le mot *composition* engloberait donc, appliqué à la musique, toutes les techniques musicales, à l'exception de celles qui sont simplement

¹ GARRIGUES, « **STRUCTURE**, *musique* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 28 avril 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/structure-musique>

² Idem., « **STRUCTURE**, *musique* ».

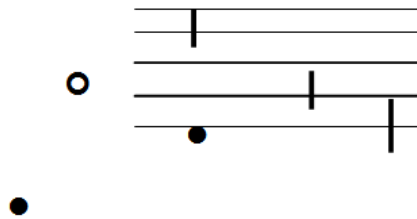
d'exécution (celles des interprètes). Toutefois, le terme *composition* n'a jamais été employé que pour désigner l'invention musicale réfléchie et donnant lieu à une véritable construction musicale ; il n'a jamais été utilisé pour décrire l'invention musicale spontanée, qu'elle soit individuelle et savante, comme celle des improvisateurs, ou collective et intuitive, comme celle du folklore. L'idée de composition paraît donc liée à celle de l'élaboration méthodique des œuvres musicales, qui est elle-même inséparable de leur traduction écrite sous forme de partitions.

À partir du début du xix^e siècle, on vit s'établir une classification de plus en plus précise dans les diverses disciplines de l'écriture musicale. Les techniques d'écriture proprement dites, connues sous le nom de *contrepoint*, *harmonie*, *instrumentation* et *orchestration*, se trouvant séparées de la composition, cette dernière devint essentiellement l'art du « faire » autant que celui « d'inventer ». On applique alors le mot composition à l'ensemble des procédés et des techniques utilisés lorsqu'on se livre à l'élaboration d'une œuvre musicale structurée. On parle alors généralement de la *construction* d'une œuvre. La cohérence et la logique d'une telle construction sont évidemment indispensables dans le cas des œuvres ayant une certaine ampleur (sonate, symphonie, opéra, etc.) mais ne doivent jamais être absentes des œuvres courtes. Par exemple, la construction d'un simple lied de Schubert peut être tout à fait remarquable. De même, donc, que l'on peut comparer les diverses règles de l'écriture musicale¹, les concepts associés à la manipulation d'arbre symbolique, déjà largement étudiés dans les contextes de recherche en langage (littéraire), comme on l'a déjà vu, doivent pouvoir être adaptables à notre comparaison.

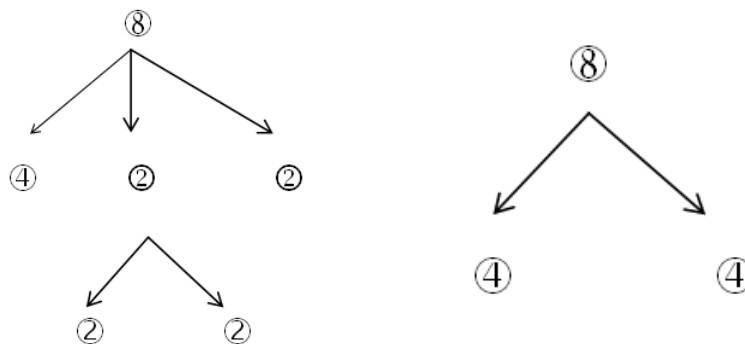
¹ PHILIPPOT, « COMPOSITION MUSICALE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 28 avril 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/composition-musicale/>

b. L'arborescence de la structure rythmique

La structure rythmique peut être représentée par l'un des arbres. Nous avons sélectionné une structure rythmique élémentaire telle qu'une note ou un silence par un arbre à un seul sommet étiqueté par la durée de cette note ou de ce silence. Ensuite, ces atomes rythmiques peuvent être composé séquentiellement, puis regroupés sous un nouveau nœud étiqueté par la somme des durées de ses successeurs. Ces nouveaux nœuds et le sous arbre étiqueté qu'ils induisent, représentent des structures rythmiques plus complexes qui peuvent elles-mêmes être regroupées et ainsi de suite. On peut de cette manière engendrer des structures rythmiques de complexité arbitraire. Les durées des structures rythmiques étant cotées dans un référentiel unique, on peut parler de représentation en durée absolue



Peut être représentée par l'un des arbres de figure suivante :



c. La symphonie en arborescence

Du côté musicale nous retrouvons l'idée de la structure arborescente dans la création française du concerto pour violoncelle et orchestre *Émergences – Nachlese IV* de Michaël Jarrell¹ à Lyon ce 1^{er} mars 2012 a révélé à un public enthousiaste la grande maîtrise d'écriture que ce compositeur suisse né en 1958, manifeste dans le traitement de cet instrument, et la qualité de sa musique.

Depuis plus de 25 ans, Jarrell a consacré avec bonheur un certain nombre d'œuvres à cette voix basse tant et si bien que ce corpus peut suffire pour contribuer à donner quelques clés de sa pensée musicale.

Michaël Jarrell définit la série de ses *Assonances* comme un « cahier d'esquisses » où il peut exercer son « droit de se concentrer sur une idée et de s'y sentir libre » *Assonance III* explore le registre grave en associant le violoncelle (dont la IV^e corde est désaccordée un ton plus bas) et la clarinette basse au piano, qui en prolongent les résonances : « la partition émerveille par son sens des proportions, de la nuance, par son raffinement », « son équilibre entre propriétés acoustiques et développement formel. *Assonance V* pour violoncelle et quatre groupes instrumentaux (1990), le violoncelle paraît tour à tour lisse, rugueux, « mat, métallique, sourd, translucide, vibratile », selon le fond orchestral. Une section fait entendre comme un mécanisme d'horlogerie (que l'on retrouvera fréquemment chez le compositeur helvétique) qui marque « le temps de la perte, ou celui de la polyphonie machinique, il se réfère à une technique du clavicorde, le « balancement » « sorte de vibrato [...] obtenu par la modification de la pression du doigt sur la touche de l'instrument, ce qui a pour effet de produire de légères variations de hauteur. » La technique qui deviendra récurrente chez

¹ Vincent Declaire, *Michaël Jarrell et le violoncelle*, Document téléchargé depuis www.cairn.info - - 105.105.31.76 – Consulté le : 29/03/2017 08h49. © S.E.R.

Jarrell, est appliquée de façons diverses : par exemple, lorsque l'un des instrumentistes donne l'attaque d'une note, [...] l'autre tient et "module" celle-ci, ou bien des doigtés différents sont utilisés pour une même note. Ainsi, au début de l'œuvre, la clarinette joue un son multiphonique de deux notes (Sol et La), tandis que le violoncelle souligne ces deux mêmes notes par des sons harmoniques, plus flûtés. De nombreuses autres trouvailles sonores enrichissent le dialogue entre les solistes dont les parties peuvent si bien se suffire à elles-mêmes qu'elles constituent un duo en soi : *Aus Bebung* (1995), La pièce alterne, comme souvent chez Jarrell, passages où prédominent l'exploration des couleurs instrumentales, calmes et voluptueuses lignes entremêlées, et moments où la virtuosité synchrone des musiciens est requise, avec une forte armature rythmique, nuances et tempi emportés. Le même duo sera « relu », accompagné, prolongé et enrichi par un orchestre symphonique dans *Es bleibt eine zitternde Bebung...* (*Nachlese III*, 2007). En terme plus simple, on peut attribuer au changement d'instruments, d'un son à un autre et, d'un tempo à un autre, la forme arborescente car à partir d'un thème principal qui est la mélodie, s'entend un dialogue varié entre les instruments.

L'unique pièce pour violoncelle solo, *Some leaves* (1999), n'est pas originale : c'est la transcription une octave plus basse, à peine arrangée, de *Some leaves II* (1998) pour alto solo, pièce issue elle-même du concerto pour alto et orchestre *From the Leaves of Shadow* (1991), lequel sera à son tour amplifié et recontextualisé dans *More leaves* (2000). La présence ou l'absence d'une « note-mère » ou note-pivot (procédé fréquent chez Jarrell), ici le Ré, II^e corde de l'instrument, encadrée à certains moments par une note dans l'extrême grave et une autre dans l'extrême aigu, donne à la pièce des points de repère auditifs et contribue au sentiment d'une directionnalité. On retrouve également la structure arborescente dans *Emergence*, à chaque ramification, il faut choisir un chemin, élu d'après toute la dynamique de toute la pièce dans son ensemble.

L'idée de ce cycle (Nachlese)¹ est de reprendre le travail d'idées musicales. Dans le premier mouvement par exemple, l'orchestre "émerge" de la ligne nerveuse que joue le soliste et, plus tard, le point culminant de ce mouvement "émerge" à nouveau de la dernière ligne jouée par l'orchestre. Nous notons la même structure chez Proust, où à partir d'une idée, une pensée déclenche ou émerge un ou plusieurs souvenirs.

On comprend que le terme d'arborescence revient souvent à propos de la musique de Jarrell. « Plus qu'aucun autre compositeur de sa génération, Jarrell présente effectivement chaque nouvelle partition dans sa relation de greffe, de bouture, de développements d'autres partitions. » Lui-même reconnaît : « Lorsque je compose, je suis systématiquement confronté à des choix qui affectent la succession immédiate des événements ou le décours de la forme : une fois un chemin choisi, on ne peut revenir en arrière »². En ce sens, la composition ressemble à un système arborescent : un motif, une *Gestalt* peuvent se développer de différentes manières. La musique de Jarrell est aussi associée à la notion de rhizome – c'est d'ailleurs le titre d'*Assonance VIIb* (1993) – que Deleuze et Guattari décrivent comme n'ayant « pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu par lequel il pousse et déborde », comme « fait que de lignes. »³, pour reprendre la réflexion portée dans l'élément : la pensée comme réseau une stratégie esthétique chez Proust.

III.4.3. Retrouvé l'arborescence dans *Le Temps Retrouvé*

Nous nous baserons sur les données précédemment expliquées, pour retrouver la structure arborescente dans *Le Temps Retrouvé*, une idée à laquelle nous avons déjà fait allusion dans la partie sur le temps intitulé : Le temps dans *Le Temps Retrouvé*.

¹ Michel Jarrell, *Emergence : NachleseVI*, Paris, Henry Lemoine, 2012.

² Ibid., *Emergence : NachleseVI*.

³ Op., Cit., *Mille plateaux*, p. 31-32.

Nous verrons comment la forme arborescente est structurée dans ce texte, à partir de pensées exprimées dans des phrases sans fin, d'ailleurs, la fascination qu'exerce l'œuvre de Proust – ou, parfois, les réactions de rejet qu'elle provoque – commencent à la phrase, à ce contact direct avec la chair de la littérature qui est le style. Notons-le d'abord : l'originalité du style proustien ne vient pas de la richesse et de l'étendue lexicale¹. Proust n'invente de mots que pour transcrire ironiquement le langage parlé, et ne recherche pas les vocables rares. Parmi les termes les plus employés, qui font la naissance d'une idée, ou le déclenchement d'une pensée, qui constituant un rhizome sont : « jour », « femme », « croire », « vouloir », « savoir », « vie », « jamais », « temps », « moment », « homme », « ami », « aimer », « mort », « guerre », « mère » ; cet ordre contient déjà, dans sa simplicité, les grands thèmes du roman. L'analyse informatique de la phrase² confirme le sentiment des lecteurs : en moyenne trente mots par phrase, ou trois lignes par phrase de l'édition de la Pléiade, soit deux fois plus que les autres écrivains. Les phrases sont plus longues au début et à la fin de l'œuvre, plus courtes au milieu ; une phrase de « Combray » comporte 518 mots. Enfin, les phrases sont d'autant plus longues par rapport à cette moyenne qu'il y a un tiers de phrases brèves. On note d'autre part l'abondance des tirets et des parenthèses, qui signalent l'originalité de la phrase proustienne : ce sont des éléments qui introduisent une distance entre ce qui est raconté et le narrateur, et qui divisent la réalité décrite. Ce qui permet à la phrase proustienne d'être longue, plus encore que celle de Chateaubriand, par exemple, c'est sa construction : elle ordonne, subordonne, rapproche ou sépare, corrige. Elle contient une tension entre deux mouvements : le premier est celui de l'observateur serein qui reconstruit le monde par un langage clair ; le second est dans le

¹ TADIÉ, « **PROUST MARCEL** - (1871-1922) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10 avril 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/marcel-proust/>

² Idem., Jean-Yves TADIÉ, « **PROUST MARCEL** - (1871-1922) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 11Avril 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/marcel-proust/>

morcellement, la fièvre du chercheur, qui énumère les qualités, accumule les hypothèses. La phrase, la période, le paragraphe ont d'autre part un rythme qui communique son ébranlement au texte tout entier, pour ce nous allons en premier lieu, prendre en charge la phrase de Proust. Nous suggérons un autre sens d'ordre formel et orientons par conséquent notre interprétation, vers l'idée de la structure arborescente.

A. La phrase du côté de chez Proust

Jean Pierre Richard, parle dans son livre *Proust et le monde sensible* de l'objet qui prend entre autre, des dimensions constitutives, la capacité signifiante qui est la réquisition du sens en plus des formes diversement définies, et disposées les uns à côtés des autres ou sous les autres, en un certain espace spécifique. L'objet ne se manifeste jamais ici lors d'une temporalité, d'ailleurs complexe et qui s'étend selon plusieurs perspectives : L'enfoncée rétrospective du souvenir, la durée de l'histoire racontée, et le temps même du récit, avec des trous, ses oublis, sa mémoire spécifique, bref toute la dimension de cette géologie textuelle qu'a étudié Gérard Genette *figure II*. Comment s'organisent les formes des phrases proustiennes dans ce cadre d'un espace-temps, dans une succession réglée, ou, si l'on préfère, de rythme, de structure.¹

Quelles que soient les variétés de phrases proustiennes², les lecteurs et les spécialistes s'accordent à reconnaître qu'il existe « une phrase de Proust » : Cette longueur heurtée, ce souffle interminable et pourtant discret, ces subornations qui mettent à l'épreuve la mémoire, cette musique des allitérations qui supplée les défaillances devant la ramification logique, cette syntaxe insolite et singulière, donne à l'écriture de Proust, l'esthétique de la mémoire involontaire sans prétendre traiter toute

¹ Jean Pierre Richard, « *Proust et le monde sensible* » « *la forme* », Paris, coll. Le point, le seuil, 1974

² Julia Kristeva, *le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, NRF Essais, Gallimard, 1949, p. 342.

la composition de la phrase proustienne. Nous tacherons d'analyser d'une manière globale, une partie du *Temps retrouvé*, voici quelques exemples :

Deux phrases longues dans la même page :

*Qui n'était pas un homme d'imagination et d'esprit et qui n'avait pour toute ressemblance avec le baron que cet air commun à tous qui maintenant chez lui,*¹

*La mauvaise réputation maintenant connue de M.de Charlus faisait croire aux gens peu renseignés que c'était pour cela que ne le fréquentaient point les gens que de son propre chef il refusait de fréquenter.*² 4 lignes

De phrase proustienne dans laquelle se cristallise l'esthétique de la « mémoire involontaire », ou du souvenir, nous proposons juste une structure globale de ce que donne cette structure grammaticale pour pouvoir établir une analogie avec une autre structure dont nous allons étudier la composition formelle de l'arborescence. La phrase proustienne figure dans les écrits, en particulier le corpus de notre étude, très complexe, comparable au déploiement musical d'une séquence musicale de la sonate comme nous l'avons déjà expliqué.

Une phrase très longue :

*« Mon oncle est au fond un monarchiste impénitent à qui on ferait avaler des carpes comme Mme Molé ou des escarpes comme Arthure Meyer. »*³, Comme précédée juste après d'une phrase très courte comme *« Par haine du drapeau tricolore »*⁴ et puis une autre plus longue : *« La seule chose où*

¹ Op.Cit., *Le Temps Retrouvé*, p. 624.

² Idem., *Le Temps Retrouvé*, p. 624

³ *Le Temps Retrouvé*, p.622.

⁴ Idem.

son oncle ne l'eût pas dépassé était cet état d'esprit du Faubourg Saint-Germain dont sont empreints ceux qui croient s'en être le plus détachés et qui leur donne à la fois ce respect des hommes intelligents pas nés, qui ne fleurit vraiment que dans la noblesse...¹ » 4 lignes d'affilée.

Ou encore : « *Des intellectuels que toute idée nouvelle intéresse et des causeurs de qui aucun interrupteur ne peut obtenir le silence* » 2 lignes.

Des phrases qui nous encouragent à donner une interprétation rythmique musicale, une construction syntaxique de la phrase non linéaire et un sens polyphonique confus.

Très attiré par le chant et les sonorités du violon, soit les moyens les plus « humains » de l'expression musicale, Proust confère, par ailleurs, à la mélodie une importance extrême, une longue ligne ininterrompue magnifiquement suggérée : des interprètes en action, des bruits de la ville, des oiseaux, etc. Et parmi ces mélodies qui montent d'un peu partout, l'une possède une valeur particulière, dont le charme opère avec une telle force qu'on la répète sans éprouver de lassitude et dont l'aspect de leitmotiv wagnériens s'impose d'autant plus qu'elle est à la fois cyclique dans la *Sonate* de Vinteuil et dans le roman de Proust. Cette « petite phrase » qui comprend une ligne mélodique assez simple et un accompagnement d'arpèges :

A cette joie extra- temporelle causé, soit par le bruit de la cuiller, soit par le goût de la madeleine, je me disais : « Etait-ce cela, ce bonheur proposé par la petite phrase de la sonate à Swann qui s'était trompé en l'assimilant au plaisir de l'amour et n'avait pas su le trouver dans la création artistique.²

A quelques lignes il précise :

¹ Idem.

² *Le Temps Retrouvé*, p.711

*Ce bonheur que m'avait fait pressentir comme plus supraterrrestre encore que n'avait fait la petite phrase de la sonate, l'appel rouge et mystérieux de ce septuor que Swann n'avait pas pu connaître (...) Car cette phrase pouvait bien symboliser un appel, mais non créer des forces et faire de Swann l'écrivain qu'il n'était pas*¹.

La petite phrase de la musique dans la *Sonate* de Vineuil inspire à l'écrivain toutes sortes d'images ou d'impressions, Mais pourquoi donc Proust fait-il de longues phrases ? Certains diront² que c'est parce qu'il manquait de souffle et que l'écriture corrigeait ou vengeait la malédiction des asthmatiques. D'autres présenteront les longues phrases serpentine de *la Recherche* comme les circonvolutions des rapaces autour d'un objet qu'il faudrait saisir sans qu'il soit mort, dont il faudrait goûter la chair sans le tuer. D'autres, enfin, y verront l'œuvre d'un musicien qui met en arpèges la douceur, ou la douleur, d'exister.

Le fait est que, et ce n'est pas le moindre des paradoxes, *la Recherche du temps perdu* est hantée du début à la fin par une « petite phrase » musicale, cinq notes qui, de Swann au Narrateur, composent, rassemblent, incarnent, expriment et attisent la totalité de leurs sentiments... à quoi tient ce génie ? Cette puissance inouïe ? Ce privilège de la musique ? Quelle place occupe Vineuil dans la composition de *la Recherche du Temps perdu* ? Comment la musique parvient-elle, mieux que le langage, à garantir l'éternité des sensations, tandis que le piano s'apparente à un « clapotement liquide » et à la « mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune », qu'elle produit l'effet d'un « rideau transparent, incessant et sonore » ou, cette fois dans le Septuor,

¹ Idem., *Le Temps Retrouvé*, P.711

² La petite phrase de Vineuil – Proust, real. François Caunac, 13.01.2013, <https://www.franceculture.fr/emissions/le-gai-savoir/la-petite-phrase-de-vineuil-proust>. Consulté le 07-02-2017.

qu'elle paraisse « harnachée d'argent, toute ruisselante de sonorités brillantes, légères et douces comme des écharpes ». ¹

C'est à travers, entre autre, de la métaphore que Proust emploie pour rendre compte de la réalité d'une telle émotion, Le souvenir involontaire est sensible, non intellectuel et ne doit rien au raisonnement. Il est rendu possible par la métaphore, l'image, la capacité de l'écrivain à allier au sein d'un même mouvement littéraire les objets divergents qu'il perçoit, juxtapose et unit. Ainsi peuvent s'expliquer la genèse et le style complexes, parcellaires proustiens. Selon Proust lui-même, le style « *n'est pas un enjolivement comme le croient certaines personnes, ce n'est même pas une question de technique, c'est – comme la couleur chez les peintres – une qualité de la vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres* » ². Le style est la jonction de la vision et de la composition textuelle. Le style et la métaphore matérialisent l'impression singulière, la perception de l'écrivain, son rapport singulier au monde.

B. De la métaphore dans tous ses états

Le texte de Proust est une vraie caverne à métaphore ³, sur le plan esthétique, son écriture ne peut se détacher de l'illusion et de l'allusion, sur le plan architectural et structural, l'auteur persiste à usé des métaphores, ces dernières dessinent une manière d'archéologue des formes littéraires et de leur théories qui dans ses développement les plus récents. Elles constituent un des ressort poétiques ou philosophiques prédominants d'À *la recherche du temps perdu* et dans les écrits de Proust. La métaphore bénéficie d'un renouvellement inattendu et considérable. Figure de rhétorique pour le moins usée moyen poétique de même nature ou destiné à séduire par un rapprochement parfois

¹ Op.Cit., *La musique dans la prose française : Des lumières à Marcel Proust.*, p. 642.

² Op Cit., *Le Temps Retrouvé*, p.560.

³ Claude Edmonde Magny, *Histoire du roman Français depuis 1918 : Proust ou le romancier de la réclusion*, Paris, le seuil, 1950, p. 163.

audacieux mais souvent porteur d'un message, au même titre que la peinture qui, jusqu'au XVIII^e siècle et parfois au-delà, revêt les formes du symbole ou de l'allégorie et donne volontiers une leçon de morale. Si, à la recherche du beau ou de l'idéal, la formule conserve encore son aspect de pure parure, elle prend cependant après Baudelaire un caractère différent et s'inscrit alors comme le moyen d'expression des correspondances, affinités secrètes entre les données sensorielles qui veulent reconstituer comme une sorte d'unité perdue en associant telle couleur avec tel parfum ou telle sonorité, l'intuition du peintre et celle du musicien, un poème et une symphonie. On constatera donc que si subsistent des métaphores élémentaires, la plupart sont synesthésies et, entraînant souvent, par glissements sémantiques ou associations d'idées, un processus de mémoires qui éveille le souvenir, elles contribuent à l'émergence du passé.¹

La métaphore pour Proust constitue : les "anneaux nécessaires d'un beau style" préservant l'impression faite sur nous par la "vraie réalité", la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style; même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une à l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore.²

En guise d'exemple, nous avons extrait quelques phrases métaphoriques :

Une belle journée comparable à cette ancienne après-midi au cours de laquelle la bien-aimée avait été au Trocadéro, rappelle des moments dont il se souvient :

¹ Op. Cit., *La musique dans la prose française : Des lumières à Marcel Proust*, pp. 637-638.

² Op.Cit., *Le Temps Retrouvé*, p.563.

« Avec tristesse tant désolé, du même motif qui avait rempli ma journée d'autrefois [...] n'était pas quelque chose de négatif.¹ ».

« Trocadéro, le ciel avait l'air d'une immense mer nuance de couleur turquoise et qui emporte avec elle sans qu'ils s'en aperçoivent les hommes entraînés dans l'immense révolution de la terre(...)»² »

À plusieurs reprises, l'écrivain fait également usage de la formule « une mesure pour rien » ou « milles riens » : « *Et voici que mille riens de Combray, et que je n'apercevais plus depuis longtemps, sautaient légèrement d'eux-mêmes et venaient à la queue(...) en une chaîne interminable et tremblante de souvenirs.*³ » Lorsqu'il faut désigner, non pas un décompte que l'on ne devrait pas entendre, mais plus simplement une chose inutile ou s'identifie parfaitement à celui de récurrence, comme cela se produit dans les rêves où l'on retrouve parfois une impression douloureuse mais ancienne, qui depuis longtemps avait cédé la place à d'autres et qui redevenait présente .

La nécessité de ce détour est sans doute profondément liée à la nature de l'instrument choisi : la métaphore la plus parfaite laissera toujours subsister une extériorité entre les deux termes qu'elle rapproche, si fortement qu'elle les cimente. L'objet réel, utilitaire, habituel continue à être entrevu derrière elle, sans quoi toute intelligibilité disparaîtrait du poème ; il n'y a jamais identité véritable, fusion absolue entre les deux termes.

Pour reprendre un langage platonicien, la métaphore peut bien être l'instrument d'une connaissance, mais d'une connaissance inférieure, celle de l'eikasia (eikazo veut dire comparer), qui prépare l'intuition des essences éternelles, mais ne la constitue pas et

¹ *Le Temps Retrouvé*, p.626.

² *Le Temps Retrouvé*, p. 623.

³ *Le Temps Retrouvé*, p. 716.

même n'y aboutit pas nécessairement. Proust s'adressait à l'art, on retrouve toujours la même prétention d'avoir accès à l'éternité à travers le temps. Proust tente de rétablir comme des passerelles entre les divers univers incommunicables à travers la métaphore.

Nous tenterons de donner un contre poids esthétique pour la métaphore, en conférant à la structure du texte proustien une interprétation métaphorique, bien entendu, sur le plan formel, architecturalement musicale.

Les concepts associés à la manipulation d'arbre symbolique, déjà largement étudiés dans les contextes de recherche en langage (littéraire), comme on l'a déjà vu, pourraient être adaptables à notre comparaison.

c. Ecriture en arborescence

Le soleil éclairait jusqu'à la moitié de leur tronc une ligne d'arbres qui suivait la voie du chemin de fer. « Arbres, pensai-je, vous n'avez plus rien à me dire, mon cœur refroidi ne vous entend plus ... »¹

Proust a cru à l'existence d'un idéal littéraire qu'il a voulu atteindre toute sa vie, l'écriture fut pour lui le lieu d'une expérience étrange, qui serait restée unique s'il n'avait eu soin de la faire partager à ses lecteurs.

Septième et dernier tome de *À la recherche du temps perdu*, *Le Temps retrouvé* a été publié quatre ans après la mort de Proust, en 1927. On distingue dans le roman trois parties, chacune relatant une époque différente. Dans la première partie, le narrateur se trouve à Tansonville auprès des Saint-Loup, peu avant la guerre. La seconde partie se déroule pendant la guerre, à Paris. Longtemps plus tard, le narrateur retourne à Paris et se rend à une invitation chez la princesse de Guermantes. Le récit de cette matinée et de

¹ Ibid., *Le Temps Retrouvé*, p.694.

ce qui s'y révèle au narrateur constitue la troisième partie qui clôt *Le Temps retrouvé* et toute *La Recherche*.

Au commencement, nous avons suivi et retracé le cheminement d'une pensée principale de l'auteur qui est le fait d'être malade sur un lit en maison de repos, qui pense, se souvient, remémorise des souvenirs, ces souvenirs même déclenchés par des événements, des sensations, des lieux etc, qui font pousser plusieurs branches de pensées, parfois cohérentes et très souvent complètement confuses.

Nous avons retenu une partie du *Temps retrouvé*, précisément l'étendu de la page 571, du début jusqu'à la page 706, nous estimons que cette sélection est assez représentative pour suivre le raisonnement de l'auteur, et de décrire la particularité de son écriture, dont l'enchaînement des idées n'est pas tout à fait cohérent et linéaire.

La partie s'ouvre sur un malade sur son lit en maison de repos à Tansonville, qui décrit les alentours de sa demeure, l'auteur qui est au même temps le narrateur, qui vient de se réveiller d'un sommeil presque comatique, raconte ses souvenirs, des souvenirs de toute une vie. Ces souvenirs interpellés et déclenchés à chaque fois par un détail, par exemple au début, il lui suffit qu'il fasse un tableau des jardins qui l'entourent, et qui sont bons pour des promenades :

Toute la journée, dans cette demeure un peu trop campagne qui n'avait l'air que d'un lieu de sieste entre deux promenades.¹

Pour que cela lui rappelle, ses promenades avec Gilberte, une longue description de la chambre, des alentours, déclenche en lui toute une histoire à raconter :

La tenture d'un petit salon qui n'était qu'une simple mousseline, mais rouge, et prête à s'incendier si y donnait un rayon de soleil...¹

¹ *Le Temps Retrouvé*, p.571

L'histoire commence sans préavis :

Pendant ces promenades, Gilberte me parlait de Robert comme se détournant d'elle, mais pour aller auprès d'autres femmes...²

L'histoire de Gilbert et de Robert s'étale sur plusieurs pages (de 571 jusqu'à 584) entremêlée d'autres histoires, par exemple celle d'Albertine, de M.de Charlus, Mlle Vinteuil et Andrée, d'autres événements entremêlés et repérés à travers des indicateurs temporels : Un soir que j'avais .autrefois, il y avait longtemps, un jour pourtant, vers cette époque-là, Avant-hier, et d'autres lieux : Paris, Combray, Balbec, le nord de la Pologne, Normandie... et autres sujets : La littératures à travers le journal inédit des Goncourt, les femmes, des chefs-d 'œuvres de l'art du porcelainier, recettes de plats, description de roses et de fleurs, de crises d'd'asthme, de perles...

Déjà, nous avons ici deux aspects musicaux au même temps : La fragmentation et le branchement de la pensée.

Mais je continuais à m'en enquérir machinalement comme un vieillard ayant perdu la mémoire qui demande de temps à autre des nouvelles du file qu'il a perdu.³

Pour organiser l'analyse nous avons dégagé plusieurs idées, selon la narration de l'auteur, et l'avons rassemblé à chaque fois dans un schéma arborescent.

Première idée : Une invitation chez Les Verdurins qui tourne à plusieurs sujets (de la page 584 à la page 591)

P.586, changement de sujet « *Je m'arrêterai là...* »

Nous avons résumé les sujets en quelques idées secondaires, qui sont nées d'une simple discussion lors d'une soirée :

¹ Idem., *Temps Retrouvé*, p.571.

² Idem.

³ *Temps Retrouvé*, p.578.

- Autour de la psychologie ;
- Remarques autour de lois psychologiques ;
- Portraits psychologiques, des caractères radiographiés ;
- Autour des arts : Portrait de peinture ;
- Autour de la littérature : Journal de Goncourt.

P.591 : Après la description de portraits psychologique, de livres, de lecture, du Goncourt, de la peinture, et de l'écriture, l'auteur reprend **l'idée de sa maladie** qui l'handicape et exprime le désir de vouloir revoir rouler ces choses, qui lui sont apparues avant insignifiantes s'il n'était pas malade, regrets littéraires, maladie projet d'écrire. L'auteur sort des souvenirs fragmentés, parfois incontrôlés que lui dicte sa mémoire pour revenir à sa réalité. Nous voudrions noter à ce stade que l'auteur, avant de passer d'une idée à une autre, revient d'abord à sa réalité, (qui est **personne malade sur son lit en maison de repos**), il parle de lui de sa situation, de sa propre expérience en littérature à Paris avec quelques dates. Nous considérons cela comme le point repère, le tronc d'arbre principale à travers le quel poussent des branches, qui sont représentés ici par un réseaux d'idées, de pensée, de souvenirs liés à un tronc principal.

Ces idées, tendant, les unes à diminuer, les autres à accroître mon regret de ne pas avoir de dons pour la littérature, ne se présentèrent jamais à ma pensée pendant de longues années où d'ailleurs j'avais tout à fait renoncé au projet d'écrire et que je passai à me soigner, loin de Paris, dans une maison de santé...¹

La deuxième idée est déclenchée après sa sortie un des premiers soirs de son nouveau retour à Paris, pour aller voir Mme Verdurin,

¹ *Le Temps Retrouvé*, p.591.

Deuxième idée : Le Paris de la guerre, description de Mme de Verdurin (de la page 592 à la page 596)

A partir de l'idée de la guerre, et la description de la société française de l'époque nous regroupons les éléments suivants :

- Le Louvre (exposition de robes des parisiennes, élégance et plaisir, l'art est représenté par les belles robes ! formule du beau à la guerre P.592
- L'auteur décrit la tristesse de l'heure, il s'agit du contexte de la guerre, décrit les combattants et les femmes élégantes à travers la création de mode des robes, pour consolation et amusement, triste guerre, heureuse conséquence de la guerre, ils ont créé de belles toilettes (portrait de la société, réalisme de l'art).
- L'auteur décrit les dames qu'on voyait chez les Guermantes P. 593 *
- Les Verdurins à Venise, l'effet des projecteurs dans le ciel.

L'idée de la guerre, de l'art et les femmes pendant la guerre s'orientent et font pousser une autre pensée, elle se fait d'autres branches et se multiplie en d'autres idées.

1^{ère} idée secondaire de la deuxième idée : Le contexte de la guerre, *L'Echo de Paris* dans l'affaire Dreyfus : de la page 594 à la page 597

- Loi psychologique dreyfusards ;
- Mariage : Saint-Loup avec la fille d'Odette (dreyfusards) ;
- Reprendre l'idée du Dreyfusisme (l'antipatriotisme. L'anarchie)
- Les gens qui ignorent la guerre et font vivre un autre temps que celui de la guerre ;

2^{ème} idée secondaire de la deuxième idée : Revenir à M. Bontemps, Revenir à M.

Verdurin : Nous (la France) par rapport à Venise

- M. Bontemps, S'appriivoiser la société !
- Maître d'hôtel, familiarité avec les rois.
- Revenir aux dreyfusards
- Morel déserteur. (Le collier de Perles, les femmes revenaient à la simplicité)

L'idée s'arrête ici, Proust reprend tout de suite une autre idée à la ligne suivante.

Nous marquons un élément déclencheur de l'idée suivante dans la page 597 qui va ramener l'auteur à sa propre réalité, l'instant où il raconte (le temps du raconter), comme suit :

*Une des étoiles du salon était « Dans les choux » qui malgré ses goûts sportifs s'était fait réformer. Il était devenu pour moi, l'auteur d'une œuvre admirable à laquelle je pensais constamment que ce n'est que par hasard, quand j'établissais un courant transversal entre deux séries de souvenirs.*¹

Nous interpelons à partir ce point l'élément dont nous avons fait référence précédemment, celui de la pensée comme réseau, une des stratégies scripturaires de Proust, il passe d'une pensée à une autre formant une dynamique d'un réseau reliant les faits, les personnes et les choses ainsi Proust l'a décrit : «... *cette ligne de souvenirs perpétuellement fréquentée et utilisée par mon esprit* ».²

L'auteur évoque des reliques de souvenir d'Albertine et de son départ de chez lui, pendant un instant **il retourne à sa réalité**, avant de nous projeter dans plusieurs années

¹ *Le Temps Retrouvé*, p.597.

² Idem.

de distance, nous marquons deux séries de souvenirs : ceux d'Albertine (lointains) et ceux plus proches (frais et fréquents) utilisés par son esprit.

Troisième idée : Sur la même page, et tout de suite, l'auteur raconte comment il a fait la connaissance du mari d'Andrée, lui dresse un portrait psychologique.

- M. Verdurin voulait lui présenter Andrée, déception de son épouse.
- Description des Verdurins (Odette et M. Verdurin) M. Verdurin sollicite le retour d'Odette dans son salon
- L'auteur fait allusion à une histoire de son retour, mais il préfère la reportée.
- M. Verdurin : les téléphonages de cette dame, n'étaient pas sans inconvénients.

Salon de M. Verdurin de Venise → Paris : à cause des conditions difficiles.
Description du salon de M. de Verdurin. La forme des réceptions a changé. Description des bourgeois.

P. 600 : Description du paysage à l'extérieur qui rappelle à l'auteur des souvenirs avec Albertine (**retour à la réalité de l'auteur**), une autre idée dans l'idée précédente qui est celle de la description de la société bourgeoise, Souvenir dans un souvenir, puisque il raconte un souvenir d'Albertine dans le souvenir de la guerre, et puis fait description de la société parisienne lors de la guerre, et il trouve même le moyen d'évoquer des souvenirs de son enfance, au même temps sur la même page il nous fait la description d'un soldat, tout cela à la fois, dans une narration multipliée, ce n'est pas un emboîtement d'histoire, mais une vague de souvenirs, avec des détours temporelle, alors que lui est dans un état statique, alité sur son lit de maison de repos !

Nous prenons l'exemple de son retour à un souvenir d'enfance, mélangé à un souhait qu'il interpelle au même temps :

« Paris était, au moins dans certains quartiers, encore plus noire que n'était le Combray de mon enfance, les visites qu'on se faisait prenaient un air de visites de voisins de compagne ... » P. 600.

« Ah si Albertine avait vécu, qu'il eût été doux, les soirs où j'aurais diné en ville, de lui donner rendez-vous dehors, sous les arcades ! » P. 601.

Du souvenir au souhait à la fabrication de souvenirs et imagination :

D'abord je n'aurais rien vu, j'aurais l'émotion de croire qu'elle avait manqué au rendez-vous, quand tout à coup j'eusse vu se détacher du mur noir une de ses chères robes grises, ses yeux souriants qui m'avait aperçu, et nous aurions pu nous promener... » P.601.

L'auteur se rend compte que c'est le fruit de sa propre imagination, réplique sans attendre : « Hélas j'étais seul » P. 601.

Ici nous reprenons l'idée de Calvino que nous avons déjà expliqué, sur la pensée qui n'apparaît pas comme un processus linéaire et continu mais comme une série d'états discontinus, de signaux instantanés, d'impulsions discrètes qui peuvent être combinés selon une infinité de rapports possibles, subvertissant nos habitudes de penser en termes de linéarité ou d'arbres hiérarchiques.

Nous regroupons, à ce moment de la narration, les pensées de l'auteur en points, pour dégager l'aspect arborescent du cheminement des souvenirs déclenchés par la description du paysage à l'extérieur :

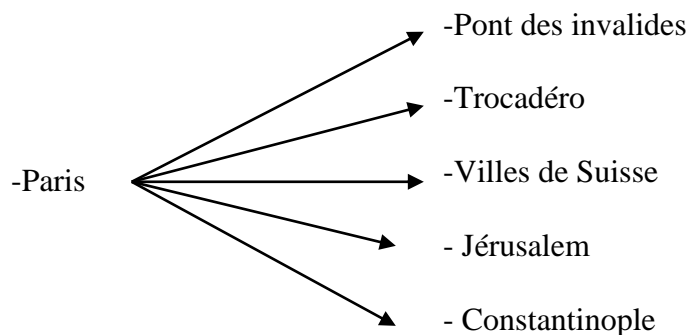
- Souvenir de Tansonville (compagne) des visites de Swann.
- Bribes de souvenirs (Paris entre compagne, Balbec, Tansonville) comparaison entre Paris et d'autres lieux.
- Souvenirs des prairies paradisiaques. Description minutieuse de la nature.

- Souvenirs de Paris. Description de la ville dans l'obscurité. Qui interpelle un souvenir d'enfance qui occasionne un souhait.
- L'auteur part de fabrication de souvenirs et couronne sa pensée par une production d'imaginations.

L'auteur s'arrête un moment pour s'adresser à son lecteur : « *Je songeais que je n'avais pas revu depuis bien longtemps aucune des personnes dont il a été question dans cet ouvrage* » p. 602

Sur la même page nous notons un moment de retour à la réalité. Aussitôt, retours aux souvenirs.

Nous nous arrêtons là en ce qui concerne le cheminement des souvenirs, des idées et des pensées. Nous passons au regroupement des lieux cités par Proust dans un schéma arborescent :



Au passage nous avons également dégagé une forme musicale qui correspond à la sonate dont la composition ternaire des lieux :

Composition ternaire des lieux :

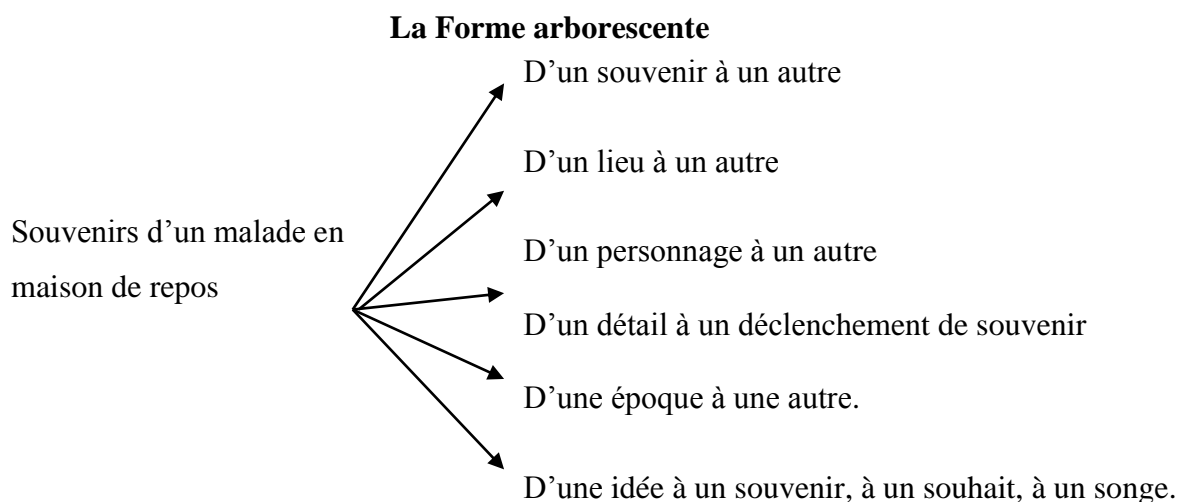
1. Tansonville
2. Paris
3. La matinée chez la princesse de Guermantes.

A partir du personnage de M. de Charlus, Proust à fait naitre plusieurs figures de sa personnalité, de la page 663 à la page706. Sélection que nous avons retenue pour ce point précis, comme si une personne se multiples en plusieurs personnes, pour revenir à l'idée de l'arborescence :

Plusieurs de M. de Charlus :

- Le baron
- L'intellectuel passait son temps à se plaindre par l'aphasie ;
- Comme un chef d'orchestre dont les musiciens partagent ;
- L'homme qui n'avait pas perdu la mémoire ;
- Il semble content d'avoir survécu à la mort de plusieurs connaissances ;
- M. de Charlus malade : Paralytie et perte de vue ;
- M. de Charlus l'homoxuel ;
- M.de Charlus le Pédophile (dépression mentale) P.706 « avec un enfant qui n'avait pas 10 ans » ;
- M. de Charlus Germanophile.

Récapitulation



Selon cette étude de l'arborescence, nous pouvons classer les souvenirs chez Proust en deux catégories :

- Souvenirs réels, des personnages de sa vie et avec des dates, des flashbacks.
- Des songes et des souhaits de ce qu'il a pu avoir vécu.

A noter également, l'idée de la mère qui revient à chaque fois (réurrence et répétition) comme pour rappeler l'arbre mère d'où poussent et se multiplient les branches. Des allées et retours dans le temps, et dans l'espace, entre Paris et la maison de santé, le repère principal, étant malades sur son lit en maison de repos à Tansonville.

Comme on l'a vu, Les phrases de Proust sont issues à partir d'un thème principal, central, qui va se diviser à son tour en petits sous thèmes qui vont former des branches, toujours à partir d'un élément déclencheur, un mot, une idée, une sensation, du même paragraphe, fait pousser une branche d'arbre. L'œuvre de Proust est notamment comme l'a décrit Deleuze, il n'y a ni fil, ni simple, ni ligne, au sens du moins où celle-ci ferait contour : la ligne moléculaire, du type rhizome, « *passé entre les choses, entre les points* » où elle crée des multiplicités de devenir, ou à transformations, et non plus à éléments dénombrables et relations ordonnées¹. ». Proust confère à la structure du texte littéraire, des états d'indiscernabilité, des états imprévus, non préexistants.

La mise en forme d'une nouvelle temporalité résume et explicite l'ambition de toutes les aventures romanesques, qui l'ont précédée, par la construction d'un « roman de formation » : le voyage aller-retour du passé au présent et vice versa. Toutefois, cette

¹ Op.Cit., Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, p. 631.

temporalité proustienne reste résolument moderne. Les traits essentiels en sont : la radiographie de la mémoire, son ressourcement aussi douloureux que ravi, dans une sensualité imperceptible mais jamais inqualifiable, sollicitant toujours un verbe à sa mesure absolue. Fragmentée, diversifiée, disparate, unifiée sans des volumes d'un monument de phrases polyphoniques et dans l'improbable « Je » d'un narrateur (« qui n'est pas moi » prévient l'auteur). La durée selon *À la recherche* s'offre à l'homme moderne. Elle lui sert à nommer les morceaux de temps inconciliable par lesquels il est aujourd'hui tiraillé à chaque instant, plus impérativement et dramatiquement que jamais dans l'Histoire.

L'expérience du temps chez Proust, laisse apparaître une chronologie perturbée, multipliée par l'irruption de souvenirs involontaires et de pensées instantanées, construisant « une cathédrale du temps » bâtie sur les correspondances sémiotiques entre la structure arborescente et l'architecture scripturale dans *Le temps Retrouvé*. Cette expérience temporelle a fait vivre à notre recherche une chronologie disloquée qui n'a trouvé son concept qu'au moment où nous lui avons donnée une signification artistique de forme musicale. La dimension musicale que prend l'écriture s'identifie à la symphonie car l'arborescence en musique suppose le changement d'un temps à un autre. La variation de tonalités et de rythmes, que crée le passage d'un instrument à un autre en mode majeur, et s'effectue à partir d'un thème principal qui est la mélodie, faisant entendre ainsi, un véritable dialogue entre instruments.

Dans *Le Temps Retrouvé*, et à travers l'exploitation des souvenirs où « Je » déplie idées et images, odeurs et touchers, réfractions et sensations, jalousies, exaspérations, douleurs et joie, Proust a pu dire la littérature, en offrant ainsi l'espace de la mémoire comme valeur refuge. Il découvre que le livre était déjà écrit en lui et que sa tâche est celle d'un simple traducteur. Il ne comprend qu'à la fin qu'il doit devenir

écrivain, et écrire la *Recherche*. Les signes qui ont ponctué son parcours préfiguraient de façon nébuleuse ce destin : initiation à l'art par Swann, fréquentations du milieu littéraire. Mais c'est la structure et non le sujet qui importe. L'intrigue est rejetée, désarticulée par la venue impromptue du souvenir involontaire, qui recompose les fragments textuels et attribue au récit un aspect fluctuant. Cette abolition des frontières entre l'art et la littérature.

Chapitre IV :

Boudjedra ou le

temps affolé

Travailler sur les procédés formels et la poétique dans l'écriture de Rachid Boudjedra oblige à un parcours différent des deux auteurs précédents, d'abord les cultures et les influences ne sont pas nourries aux mêmes sources, de par leurs milieux et vécus en contact avec les arts. Hoffmann, à travers l'aspect fantaisiste et fantastique qui caractérise son écriture romantique, et aussi, ses pratiques en tant qu'auteur et compositeur. Proust lui, bénéficia d'une éducation classique, laquelle incluait à cette époque un bagage à la fois théorique, pratique et historique, un bagage qui avait en effet assimilé les connaissances des grands concerts et des conversations. Des perceptions inspirées donc, d'une influence directe ou indirecte de l'art musical qui paraît évidente chez les deux premiers auteurs à savoir Hoffmann et Proust, et est probablement intentionnelle chez Boudjedra, vu le contexte historique, politique, culturel et les attentes même de l'auteur et sa perception de la création littéraire ; son écriture dépend des objectifs qu'il veut atteindre à travers la littérature. Son statut d'écrivain maghrébin d'expression française a guidé sa quête littéraire, quoique la littérature francophone ait pu passer pour une « anomalie » au Maghreb et comme « hybride » en France, force est de constater qu'elle s'engage avec franchise et originalité sur des questions d'actualité. Certains étant appelés à rejoindre, grâce à leur talent, les « classiques ». Nous tenterons donc de montrer comment l'auteur a constitué son œuvre à travers sa passion pour la modernité, d'un côté en programme idéologique révolutionnaire et intransigeant pour démanteler l'ordre ancien jugé oppressif, et d'un autre en programme littéraire : « *Aussi polyphonique et riche ; son écriture rénovée telle est son œuvre.* »¹, pour atteindre l'universalité.

Dans cette partie nous tenterons de montrer qu'à travers une écriture de la forme où le thème est un prétexte pour élaborer une technique basée sur l'esthétique

¹ Mohammed-Salah Zeliche, *L'Écriture de Rachid Boudjedra. Poèt(h)ique et politique des deux rives*, Paris, Karthala, 2005, pp. 13-14.

structurale, nous verrons également comment Boudjedra, un adepte de l'évolution de l'écriture complexe et fragmentée qu'il définissait lui-même :

Comme une fragmentation, un dépôt, une émulsion et qui laisse apparaître dans ses hésitations et ruptures le mouvement même de ses transformations l'écriture ne serait pas un agencement de mots. Le roman n'est pas un acte de narration d'histoires [...] L'écriture, c'est plus sérieux et, donc, plus complexe [...] L'écriture c'est : plaisir et savoir [...] Et pour en faire, il faudrait réussir à confondre textualité, poétique, structure et érudition.¹

Suivant ses propos, nous confirmons la priorité accordée à l'analyse de la composition de l'écriture de l'œuvre dans notre étude, sans pour autant négliger les autres éléments qui la constituent. Nous avons pu constater que sa construction est basée sur un terrain sur lequel s'est développée une polyphonie élaborée de telle sorte qu'on puisse lire dans son architecture une forme musicale, où le maniement du temps est le principe acteur. Pour ce, nous allons travailler sur deux de ses romans en occurrence : *Fascination* et *Les Figuiers de Barbarie*.

¹ Les chroniques de : Rachid Boudjedra, *La fascination de la forme*, Le Matin 24 juin 2003

IV.1. Boudjedra, une quête d'écriture renouvelée

Revendiquant sans cesse ses engagements esthétiques et idéologiques, Boudjedra affiche constamment l'ambition d'atteindre une littérature originale mais également subversive. Ce qui le place perpétuellement au centre d'une quête éprouvante du sens, privilégiant l'errance à la fixité. En se nourrissant de voyages, et en s'exilant dans d'autres contrées et dans une autre langue, tout en s'appropriant un genre d'écriture plutôt contemporain, il amorce sa trajectoire personnelle à travers laquelle il transpose sa propre expérience, sa propre quête, qui renvoie à ses tourments et à ceux de ses origines, rejoignant la quête littéraire. Nous le constatons en évoquant la biographie de l'auteur et, nous repérerons cette projection sur son œuvre *Fascination* et un écho dans son autre œuvre *Les Figuiers de Barbarie*.

IV.1.1. Boudjedra, Une littérature à l'image de sa vie !

Issu d'une famille bourgeoise, Rachid Boudjedra, « l'homme aux racines »¹, selon la signification donnée à son patronyme en arabe, naît le 5 septembre 1941 à Aîn-Beïda, village des hauts plateaux à une centaine de kilomètres au Sud-Est de Constantine, en Algérie. Les études commencées à Constantine sont poursuivies à Tunis au lycée Sadikia. L'enfance se passe à Aîn-Beïda, entre l'école primaire française dans la journée et l'école arabe le soir. Son père l'envoie ensuite en Tunisie pour les études secondaires, il suit le lycée franco-musulman avec une formation bilingue, française et arabe. Il reste sept ans interne. Puis, ayant passé son baccalauréat en 1956, il rejoint la

¹Marc Boutet, *Boudjedra l'insolé : la vie de Boudjedra*, l'Harmattan, Paris, critique littéraire, 1994, pp. 9-10.

lutte indépendantiste contre l'armée française, séjournant en URSS après une blessure, (nous retrouvons ce même épisode, de guerre, de déplacement et de blessures dans *fascination et les figuiers de Barbarie*), puis un an et demi en Espagne comme responsable du FLN, après qu'il regagne Alger. En 1962, à l'indépendance, tout en assumant des responsabilités syndicales, il poursuit des études de philosophie sanctionnées par une licence en Sorbonne en 1965, et un diplôme d'études supérieures sur « Création et Catharsis dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline ». Ses engagements sont liés à sa découverte du marxisme à l'âge de dix-sept ans ; déjà sensibilisé au communisme par son grand-père et son oncle maternels, Boudjedra adhère au Parti Communiste Algérien à vingt-deux ans et en reste membre. Le choix de son sujet de DES souligne d'autre part une orientation littéraire et des goûts modernes. Se mariant avec une Française, il commence sa carrière professionnelle comme professeur de philosophie au lycée de jeunes filles de Blida, puis il est en France de 1969 à 1972, date où il part enseigner au Maroc, à Rabat, jusqu'en 1975, avant de s'installer de retour en Algérie. Malgré les facilités de vie qu'elle lui offrait, il juge avoir souffert de cette période, ayant choisi l'exil pour des motifs avant tout littéraires. En Algérie, il a commencé par enseigner à l'université d'Alger, en 1977 ; il assumait des fonctions au ministère de l'information et de la culture. Il participe à la rubrique culturelle de la revue hebdomadaire *Révolution Africaine* en 1981, et à la création de la Ligue des droits de l'homme, dont il est membre¹. Boudjedra commence sa carrière littéraire avec un recueil de poèmes *Pour ne plus rêver* (1965), publié aux Éditions nationales d'Alger, illustré par le peintre - déjà consacré alors - Mohamed Khadda, version censurée par l'éditeur. La deuxième version, *Grefte*, paraîtra en 1984 aux Éditions Denoël et sera

¹Jean Déjeux, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Éditions Karthala, 1984, pp. 76-77.

traduite en arabe. Il est l'auteur de quelques essais : *La Vie quotidienne en Algérie* (Paris, Hachette, 1971), *Naissance du cinéma algérien* (Paris, Maspéro, 1971), *Journal palestinien* (Paris, Hachette, 1972). Mais c'est son œuvre romanesque qui le fait particulièrement connaître¹. Et aussi l'écriture de scénario du film algérien de Mohamed Lakhdar Hamina : *Chronique des années de braise*, qui a eu la Palme d'or au Festival de Cannes 1975¹⁷. Notre objectif n'est pas uniquement de mettre l'accent sur son statut d'écrivain maghrébin d'expression française, ce statut qui pourra définir automatiquement sa quête littéraire, mais aussi mettre en corrélation son mode de vie avec sa stratégie d'écriture. Si le thème autobiographique traverse toute l'étendue de l'œuvre, fondant ainsi pour une large part sa continuité et son unicité, il ne s'inscrit pas pour autant dans l'œuvre comme affirmation, et il ne correspond pas à une sorte de fondement. Toutefois c'est la composition fuyante de l'écriture qui se transforme en moyen esthétique.

IV.1.2. Boudjedra et la quête littéraire

D'après Mohammed-Salah Zeliche, les forces instinctives et obscures constituent la subjectivité profonde de l'écrivain. Ce sont elles qui non seulement s'expriment, par exemple, à travers l'esthétique boudjedrienne de l'excès et de la contradiction, mais aussi justifient « *sa volonté de démanteler l'ordre premier et tout à*

¹ Son premier roman, *La Répudiation*, édité chez Denoël en 1969, est couronné par le prix des Enfants terribles. Toujours chez le même éditeur paraîtront : *L'insolation* (1972), *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975), *L'Escargot entêté* (1977), *Les 1001 années de la nostalgie* (1979), *Le Vainqueur de coupe* (1981), *Le Démantèlement* (1982), *La Macération* (1984), *La Pluie* (1987), *La Prise de Gibraltar* (1987). Boudjedra a également signé quelques scénarios, dont : *Ali aux pays des mirages* (Tanit d'Or du Festival de Carthage en 1980). Ses autres œuvres sont : *Le Désordre des choses*, Denoël, 1991. Traduction en français par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur de la version originale en arabe, *Faoudha alachia* (éd. Bouchène, 1990). *Fils de la haine* (Denoël, 1992; Gallimard Folio, 1994). *Philippe Djan* (éd. Rocher, 1992). *Barbés- Palace* (éd. Rocher, 1993). *Timimoune* (Denoël, 1994 ; Gallimard Folio, 1985). *Mines de rien*, théâtre (éd. Denoël, 1995). *Lettres Algériennes* (Grasset, 1995 ; le livre de poche, 1997). *La vie à l'endroit* (éd. Grasset, 1997 ; Le livre de poche, 1999). *Fascination* (éd. Grasset, 2000 ; Le livre de poche, 2002). *Le directeur des promenades* (éd. Rocher, 2002). *Cinq fragments du désert* (éd. Barzakh, 2001 ; L'Aube, 2002). *Les Funérailles* (éd. Grasset, 2003). *Peindre l'Orient* (éd. Zulma, 2003). *Hôtel Saint-Georges* (éditions Dar el Gharb, 2007). *Les figuiers de Barbarie* (éd. Grasset, 2010). *Printemps* (éd. Grasset, 2014). *La Dépossession* (éd. Grasset, 2017). *Les Contrebandiers de l'Histoire* (pamphlet, Ed. Frantz Fanon, 2017).

la fois de réparer une perte originelle »¹. On distingue dans son écriture, en premier lieu, l'individuel et le collectif qui s'imbriquent profondément. L'acte de création plaide pour soi et témoigne autant de la société et de l'Histoire. En second lieu, l'enfance manquée, qui revient sous diverses formes dans l'œuvre de Boudjedra. En reprenant le mot de Michael Riffaterre, on peut dire « *qu'elle se comporte, pour ainsi dire, comme le symptôme d'une névrose dont le refoulement le fait surgir ailleurs dans le texte [l'œuvre] en une véritable éruption d'autres symptômes, c'est-à-dire de synonymes ou de périphrases.* »².

Dire que par l'écriture Boudjedra introduit le lecteur dans sa névrose, ce n'est rien d'autre que confondre le texte et la névrose, ou le texte et le réel supposé, dans une démarche critique qui semble un tantinet obsolète, et où le thème de la subversion ne suffit pas à masquer les insuffisances de l'analyse textuelle.

L'auteur insiste sur la technique de mise en abyme dans son écriture, c'est peut-être là où réside la signification de son œuvre romanesque, dans sa double dimension structurale et poétique, tel qu'il perçoit lui-même l'œuvre d'art :

*La poétique, la structure, l'érudition et l'intertextualité. C'est à dire, en un mot, que j'essaye de produire une œuvre d'art qui me donne de l'émotion et du plaisir mais qui devrait en donner à mes lecteurs, en principe et avant tout. Dans les seize romans, j'ai toujours évité de tomber dans le piège des contingences, des faits divers et des aléas sociaux, à travers la transcendance poétique et métaphysique.*³

¹ Op.Cit., *L'Écriture de Rachid Boudjedra. Poète(h)ique et politique des deux rives*, p. 112

² Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil. 1978, p. 76.

³Rachid Boudjedra, *Pour un nouveau roman maghrébin de la modernité*, in- Cahier d'études maghrébines n°1, « *Maghreb et modernité* », sous la direction de Heller- -Goldenberg, Lucette, juin 1989, p. 47.

Boudjedra estime que la littérature ne dénonce pas, elle dit simplement les choses d'une manière poétique. Il écrit pour se défouler et pour atténuer la douleur. Ainsi en fait-il un élément important pour écrire, peindre, ou filmer :

*Le roman moderne est une somme de toute la poésie et de toute la connaissance humaine, qu'elle soit d'ordre artistique, philosophique ou scientifique [...] Les autres arts comme la peinture qui est, pour moi un élément référentiel pour écrire mes romans ; le cinéma, la chorégraphie, etc. Ecrire c'est déployer sa culture qui devient l'élément basique du texte.*¹

Dans ce sens, il explique ainsi ce qui est l'écriture d'un roman pour lui :

*Je suis beaucoup plus obsédé par l'écriture elle-même et par l'organisation du texte romanesque que par la thématique. La fiction ne se suffit pas à elle-même, elle a besoin de ce support fondamental. Je pense en fait que toute écriture fascinée par elle-même et par la modernité, devient non pas un support de la fiction mais prend pour support la fiction, il y a un reversement qui s'est fait, il y a une cinquantaine d'années. Et c'est cela la littérature moderne.*²

Nous pouvons aller dans la même perception, pour les interrogations sur la particularité de l'écriture boudjedrienne qui bouleverse l'ordre d'une littérature maghrébine sinon algérienne du moins arabo-musulmane.

L'exigence (provenant de sa fascination pour la forme et pour la nouveauté) d'une perfection de la forme artistique évacuant implicitement l'idée d'une

¹ Le Matin, *Les chroniques de : Rachid Boudjedra*, 24 juin 2003.

² Hafid Gefaiti, *la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987, p. 49.

transcendance inhérente à l'art qui donne un rôle à la musique dans la création littéraire boudjedrienne en renvoie à la structure musicale dans son l'écriture.

Par ailleurs, nous avons constaté que la relation entre le projet de l'auteur et la réalisation de ce projet est justement le point nodal ; l'écriture chez Boudjedra fasciné par la forme et par la modernité, devient non pas un support de la fiction mais prend pour support la fiction, cela par la subversion qu'aura subi l'écriture. Autrement dit l'écriture littéraire aura connu un bouleversement certain car depuis quelques décennies les objectifs de la littérature ont changé. Il ne s'agit plus de faire dire quelque chose à un texte, de lui donner un sens par rapport à des règles établies, mais de privilégier les mots pour eux-mêmes. Il ne s'agira plus de voir dans le langage le véhicule d'un quelconque message, mais de contester ce même langage. Nous examinons dans l'étape suivante à travers son roman *Fascination*, la manière dont l'auteur contrevient le langage afin d'assouvir à sa quête littéraire.

IV.2. *Fascination*, une esthétique de l'écriture

Nous commencerons donc par dégager les caractéristiques de l'écriture du roman *Fascination*, qui englobe la complexité d'ingrédients que l'écrivain a utilisés. La construction du roman qui varie entre l'intertextualité, la subversion, la mémoire en tant que dédales et la multiplicité des voix.

Dans ce roman de 250 pages, Boudjedra a rompu avec les techniques de la narration, nous introduit dans un univers grouillant de personnages que le choix de les désigner par des prénoms réduits à une syllabe unique (charpentée par la lettre L, en arabe « lam ») charge de mystères. D'abord Lam, le fils adoptif le plus jeune de Lil et d'Ila, dont nous suivrons l'itinéraire, de Tunis, à Moscou, Pékin, Hanoi, Barcelone, Alger et Paris, dans les entrecroisements d'une quête dont il ne connaîtra que

tardivement le véritable sens. Ila, propriétaire d'un haras prospère dans l'Est algérien, est animé d'une immense passion pour les chevaux, qui le conduit à aller chercher ses étalons dans les endroits les plus incroyables de la terre. Il les croise avec des pur-sang mongols, ou anglais, ou andalous, ou même des mustangs américains qu'il allait choisir lui-même en Europe, en Amérique, et jusque dans le désert de Gobi. Autant de lieux mythiques où le roman nous transporte dans des rêves si prégnants que l'on croit parfois les avoir visités. Ila, qui ne peut avoir d'enfant - et soulignons d'emblée combien la question de la stérilité masculine est rarement abordée : une audace, donc, ici - adopte des orphelins qu'il dote de son patronyme et affuble de prénoms de trois lettres (Lam, Lol, Ali et son double Ali Bis) qui sonnent en réponse à la générosité du patriarche. Il est également à la tête d'une lignée de prestigieuses pouliches. La plus fouguese porte le nom : Inbihar, Fascination.

L'auteur nous fait donc prendre en charge par un de ses personnages, Lam, dès la première ligne du premier chapitre intitulé « Constantine ». Ce jeune homme d'une densité psychologique et d'une vraisemblance qui se font progressivement, jusqu'à la fin du livre, est entouré de l'affection enveloppante, protectrice à l'excès, de Lol. Cette dernière est un personnage fascinant, d'un anticonformisme entêté et désinvolte, homosexuelle mais qui se donnera à Lam dans une véritable étreinte incestueuse. Mais est-ce bien certain ? ..., la veille du départ du jeune pour le maquis, après ses études dans un lycée de Tunis. La jument de race, Fascination II, du nom d'une autre fille adoptive d'Ila, offerte à Lam, l'attend pendant ce temps ; une grave blessure à la jambe le conduit à Moscou. Une fois guéri - miraculeusement - sans avoir été amputé, grâce aux soins dévoués d'Olga, il est envoyé en mission successivement à Pékin, puis à Hanoi, enfin à Barcelone, où il doit acheter des armes clandestinement. Là-bas, malheureux, se croyant impuissant, Lam découvre aussi l'alcool, la viande de porc, et

l'athéisme. Quand il arrive à Alger le 6 juillet 1962, le peuple fête son indépendance. Dans la Casbah, il se retrouve nez à nez avec Ali, qui lui raconte ses aventures de guerre.

Aux coudes du labyrinthe, apparaissent des interrogations qui envahissent Lam puis qui se dissolvent avant de ressurgir. Pourquoi Ali Bis s'est-il enfuit, emportant avec lui la sacoche gonflée du paiement de plusieurs chevaux de race ? Que faire de cette insulte à la générosité du père ? Après la mort d'Ila, Lol dirigera le haras, reprenant, après ces années de lutte, de sang et d'espoir, Ali et Ali Bis, revenus avec l'argent. Lam arrêté à Paris par la DST en 1969, raconte ses combats. S'il y a une symbolique, et elle existe incontestablement, qu'on pense à cette omniprésence du « L » comme liberté, littérature, libertinage...

IV .2.1. L'intertextualité

Dans la vaste production littéraire de Rachid Boudjedra, Le procédé intertextuel est pour lui, la façon même de regarder le monde et de concevoir son œuvre qui ne saurait se lire autrement. L'intertextualité, dimension constitutive de ses écrits, brouille le repérage de la voix énonciative, parfois plusieurs textes qui se font entendre. Il convient donc de repérer la façon dont les fragments rapportés ont été intégrés à l'hypertexte. À travers les ligatures du texte, Boudjedra a usé de l'opération d'intégration¹, dont les citations avec leurs références². Ainsi sont convoqués les dictionnaires, Salluste (en latin), Ibn Khaldoun, Ibn Batouta, Joyce, Faulkner, Proust, Marco Polo, des textes publicitaires. Cette démarche permet à l'auteur d'authentifier son récit et de créer un cadre aisément vérifiable à tous ses dires. En même temps, nous sommes entraînés dans une spirale de mots et de rappels complexes d'œuvres à œuvre. Citation-preuve ou

¹ Christiane Achour, Amina Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits : convergences critiques II*, Blida, tell, Clefs pour la littérature, 2002, pp.112-113.

² Rachid Boudjedra, *Fascination*, pp. 16-43-71-88-93-99-140-141-147-148-176-194-195-197-226.

citation-culture selon les catégories de Dominique Maingueneau¹, ces fragments de textes interviennent pour donner plus de valeur au récit romanesque. Cette façon de procéder apparaît tardivement dans l'œuvre de Boudjedra, et s'il est habituel de présenter un fragment dont le nom de l'auteur est présenté, comme le fait Sartre dans *Les Mots*, il est plus rare d'en donner le titre. Boudjedra, justifie à son tour la présence de l'intertextualité dans son roman en disant :

*L'intertextualité assume plusieurs aspects : la présence massive de jalons qui se retrouvent dans tous ses romans, de thèmes obsessifs créant un réseau qui les entrelace tous. Cette intertextualité est quelquefois poussée à l'extrême jusqu'à prendre la forme de citation. L'écriture devient alors fugue et errance, mouvement perpétuel d'un texte à l'autre.*²

On doit souligner ici que cette intertextualité contribue au caractère continu et à l'unicité de l'œuvre autour du fil conducteur que constitue la quête d'une personnalité à la fois individuelle et collective, quête du moi insaisissable et inachevée. Ainsi, l'œuvre est ouverte sur le devenir, sur son propre devenir, espace-temps paradoxal car l'ouverture y est aussi clôturée, caractéristique d'inachèvement.

Fascination donc n'est pas un roman de l'enfermement, mais de l'ouverture. La quête n'est pas désorientée, les villes et les cultures qui sont implicitement déclinées dans cet itinéraire de citations, ont une portée symbolique évidente, il s'agit de choix historiques, de valeurs éthiques et politiques qui sont approchées.

¹ Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.

² Rachid Boudjedra, *La fascination de la forme*, Le Matin 24 juin, 2003.

IV .2.2. La subversion

A ce titre, nous ne pouvons que souscrire au jugement que Charles Bonn¹ a produit en conclusion d'un volume d'articles critiques justement consacrés à la subversion dans les littératures maghrébines d'expression française.

La subversion c'est le bouleversement et de destruction qui s'effectue sur des valeurs, ou sur des structures politiques ou sociales. Que le langage poétique puisse générer de nouvelles valeurs, et de ce fait soutenir un engagement, ou des pensées subversives, soit. Mais qu'il subvertisse directement la société, le pouvoir, la langue elle-même.

La subversion en général peut être thématique ou formelle, reste de l'ordre du collectif comme le débat politique lui-même. Les écrivains les plus reconnus, prennent leurs distances par rapport à la dynamique de groupe, pour s'affirmer comme écrivains dans l'individualité irréductible que cela suppose. Dès lors si subversion il y avait, c'était peut-être par rapport à un conformisme de la contestation, à l'éternelle nouveauté de vivre par milliers confondus, pour reprendre la formule célèbre de Kateb Yacine. L'écriture la plus personnelle, décidément, ne s'écrit que dans le malentendu !

Or c'est bien de ce malentendu, semble-t-il, que surgirent peu à peu, dans cette époque de pleine reconnaissance de cette littérature, ces figures de « monstres sacrés » que devinrent progressivement Kateb d'abord, plus faiblement Boudjedra ou encore Farès, cependant que Dib était intronisé, mais au-dessus de la mêlée...[...] Or la visibilité ainsi renforcée de ces écrivains a développé à son tour une lecture privilégiant

¹. Charles Bonn, « *Le roman algérien au tournant du siècle : d'une dynamique de groupe émergent à une dissémination ' postmoderne '* » in *Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, 2001, p. 252-253 ; N° 16 de la revue *Études littéraires Maghrébines*, sous la direction de B. Burtscher-Bechter et B. Mertz-Baumgartner.

leur personne et leurs engagements politiques solidaires au détriment d'une lecture attentive de la révolution textuelle qu'ils apportèrent¹.

Il faut dire que les déclarations de l'écrivain algérien semblent assez sous influence de la sémiologie. La mise en jeu à l'échelle de la phrase comme à l'échelle du texte tout entier de la continuité et du lien, appelé « ligature » afin d'en souligner le caractère actif :

[...] Parce que je suis très obsédé par les formes de l'écriture, par les techniques romanesques, par la structure du texte, par sa ligature, comme il m'arrive de le dire ; c'est à dire par la manière de ligaturer un texte donc, et de l'organiser².

Nous ne pouvons pas manquer ici de noter la récurrence du terme « technique », et du verbe « utiliser », qui ramènent le rôle du langage à celui d'un outil. Cette conception instrumentale, outre qu'elle est peu recevable d'un point de vue théorique, repousse la réflexion sur la portée créatrice de l'écriture. Nous reprenons à notre compte, l'idée de la subversion de l'écriture, pour voir comment ce procédé est manipulé afin de lui donner une interprétation d'ordre intersémiotique.

La subversion du texte par l'écriture en fragment est illustrée dans *Fascination* par les textes cités qui ne sont pas coulés dans l'énonciation avec des ligatures plus ou moins apparentes, ils sont présentés avec références à l'appui et interrompent le cours de la narration. Ils introduisent ainsi cette diffraction du texte. Un intertexte qui s'offre à notre déchiffrement sans résistance mais comme dans un étalage savant de culture. Puis le collage des affiches publicitaires et les extraits de journaux. Aussi la description

¹. Ibid., « *Le roman algérien au tournant du siècle : d'une dynamique de groupe émergent à une dissémination 'postmoderne'* », p. 252-253.

². Op.Cit., *Rachid Boudjedra, une poétique de la subversion*, p. 49.

détaillée longue et anodine arrête la narration pour y insérer des séquences qui ralentissent sa progression. Ces descriptions digressives interviennent soit sous l'effet d'un souvenir, soit à la suite d'une analogie et envahissent parfois tout l'espace textuel. Ce qu'illustre l'interruption du texte et sa reprise sur un mode différent. Cette surcharge d'images crée des effets sonores et rythmiques. « *Comme si [...] le rythme régulier avait un pouvoir imageant que l'on dût compenser par un excès d'images* », ainsi que l'explique Yvon Belaval dans *La Recherche de la poésie*¹. Boudjedra de sa part l'interprète comme suit : « *ce n'est pas une rupture mais un petit air de fugue ou d'évasion, comme une façon d'aller prendre l'air* », et « *fragments de mémoire qui renvoient à ceux de l'écriture [...] éclats de pensée ; pensées soudaines, imprévues et surtout fragmentées.* ».²

Si nous nous référons aux formes canoniques du roman traditionnel, il est évident que l'écriture de Boudjedra supprime et rature, dans cette œuvre. Ce qui est alors raturé, c'est le modèle, le genre, la norme littéraires. Déjouant les limites du genre, les faisant éclater et les renversant.

Dans ses structures, le texte travaille contre l'uniforme et le systématique. Le récit est le lieu de l'hétérogène et du baroque. L'œuvre littéraire est vue ici comme univers structuré, hiérarchisé et en même temps perturbé, qui procède au brouillage incessant et à la discontinuité permanente, pratique qui tend à lutter contre tout pouvoir uniformisateur.

Ainsi, le récit dans *Fascination* va s'inscrire dans ce trajet qui n'est en rien linéarité traditionnelle, puisque la mission annoncée n'aboutira jamais et que le récit qui l'englobe restera dans sa forme spirale en suspens, à l'instar de tous ceux qui composent

¹ Belaval, Yvon, *La Recherche de la poésie*, Paris, Gallimard, 1947, p. 60.

² Le Matin, *Les chroniques de : Rachid Boudjedra*, 24 juin 2003.

l'œuvre. Loin de se conformer à un agencement logique et traditionnel, celui du récit ou roman classique, le texte se joue de lui tout en le déjouant, le déviant, le détournant de lui-même, pour instaurer sa propre rhétorique. L'écriture procède à un minutieux travail de désorganisation des codes. Tous les procédés mis en œuvre créent le rythme nécessaire pour que le texte se dise tel qu'il s'est choisi : déferlement de mots, flux des images, variations typographiques, phrases courtes et saccadées, absence totale de la ponctuation ou usage excessif de celle-ci. Remarquons que l'apparition de la ponctuation n'ordonne pas pour autant le texte mais contribue par la description abondante à la densité du texte qui devient alors grouillement de mots.

IV.2.3. Les souvenirs

La forme mémorielle permet à Boudjedra de tisser l'originalité d'une esthétique du souvenir qui joue sur la superposition des temporalités. Le roman *Fascination* se présente comme aspects de la technique de souvenirs de Proust : un souvenir en appelle un autre ou bien entraîne une idée. Une réflexion conduit elle-même à une autre pensée, un autre souvenir. Chez Boudjedra l'utilisation de la mémoire du romancier permet à son premier personnage, Lam, à travers une vision subjective de soi fortement émotionnelle, de mieux assumer et assembler les éléments constitutifs de sa destinée, et permet surtout à l'auteur de tisser l'originalité d'une esthétique du souvenir qui joue sur la superposition des temporalités. Cet effet digressif du récit est le fruit d'une attitude du véritable fonctionnement de la mémoire : Cette réitération constitue une frise, une arabesque tressée dans le récit comme forme signifiante d'une quête identitaire, tressée elle-même aux spirales de l'Histoire. Une phrase extraite du roman de Semprun *Federico Sanchez* semble s'adapter parfaitement à l'esthétique du souvenir entretenue

par l'écrivain : « *Il n'y a pas de mémoire vraie sans structure artistique du souvenir*¹. » Ainsi est sollicitée l'activité propositionnelle du lecteur de *Fascination* qui, rendu inquiet, est invité à hasarder des hypothèses, à ordonner un matériau en attente de l'être, et à configurer un cours d'événements possibles, en laissant parler les faits dans leur incongruité apparente, leur décousu surprenant. S'impose à lui la tâche de leur découvrir un sens, de résoudre l'énigme, de reconstruire la phrase à partir de bribes ; Le sujet dans ce roman délibère avec lui-même, par délégation, par interprétation des personnages, donc par simulation.

En superposant les temporalités, Boudjedra ne saisit pas le moment historique comme une étape dans un événement temporel univoque (comme le veut le récit d'histoire canonique), mais plutôt comme une série d'époques coexistantes et juxtaposées à l'intérieur d'un moment unique. Il s'ensuit qu'appréhender le monde, c'est moins d'établir dans le devenir, au moyen de relations d'enchaînement entre le passé, le présent et le futur, que le saisir dans sa simultanéité. Les personnages Lol et Lam, Ali et Ali Bis, s'affrontent en un lieu où simultanément passé et futur coexistent dans le présent. Cette tendance à penser les choses dans la coexistence, à orchestrer les voix idéologiques diverses et contradictoires dans l'unicité d'un moment, nous permet de rapprocher cette attitude de l'aptitude que Bakhtine, dans son ouvrage sur Dostoïevski², reconnaît à l'auteur des *Frères Karamazov*. Celle de voir et de penser son monde principalement dans l'espace et dans le temps, d'en réfléchir les différents contenus dans la simultanéité et de décrire leurs relations sous l'angle d'un moment unique, autant de singularités qui ont préparé le terrain sur lequel s'est développé son roman polyphonique.

¹ « *La répétition dans l'œuvre de Semprun : forme signifiante d'une quête identitaire tressée aux spirales de l'histoire* », thèse portant sur l'œuvre autobiographique de Jorge Semprun, et soutenue à Montpellier par Madame Françoise Nicoladze-Gargaros en décembre 1996.

² Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1970, pp. 158-169.

IV .2.4. Les Voix

En prenant l'écriture comme objet d'étude, on constate un procédé vibrationnel par lequel le thème de l'identité est exprimé ; le récit est soumis à des variations. A ce titre, la voix narrative est très révélatrice. La voix à la première ou à la troisième personne du singulier ou du pluriel, elle exprime toujours une identité. Voici, entre autre, les voix des personnages différemment exprimées dans *Fascination*.

D'abord un « Il » qui exprime la voix du personnage Lam le fils adoptif par Ila:

Et puis ce prénom, ou plutôt ce surnom dont l'unique voyelle variait au gré des caprices et des humeurs de son entourage, qu'il vivait comme une écorchure et qu'Ila n'avait jamais voulu expliquer, laissant, au contraire, le doute grossir jusqu'à cette sorte d'étourdissement¹.

Dans la même page, une fois que le narrateur a fini de faire entendre le malaise de la voix de Lam, après un point final, et sans revenir à la ligne nous nous heurtons tout de suite à un « Il » exprimant la voix narrative et un autre « Il » qui exprime la voix de Ila:

Il y avait aussi cette histoire ou légende d'Ali et d'Ali Bis dont la ressemblance était incroyable et dont le lien de parenté réel ou supposé n'avait jamais été clarifié par Ila qui avait laissé les choses baigner dans une ambiguïté qui lui était comme une deuxième nature (...) surtout lorsqu'il voyageait très loin. Comme cette expédition qu'il fit en 1930, dans le désert de Gobi².

En parallèle et une troisième voix se fait entendre, celle d'Ali et Ali Bis à la troisième personne du pluriel « Ils »

¹. *Fascination*, p.9

². *Fascination*, pp.9-10.

Ali et Ali Bis avaient disparu avec quatre juments qu'ils devaient expédier du port de Bône vers Marseille ou Barcelone¹.

Et puis, la voix d'Ali Bis à travers ses notes concernant son ami surnommé le Muezzin qui s'étalent au long de quatorze pages (de la P.77 à la P.91) ; le « Je » d'Ali Bis, ouvre le champ à un autre récit :

J'avais perdu de vue le muezzin depuis l'année du Bac et ne le retrouvai qu'en fréquentant Le Chat Noir².

Le «Nous» dans le journal³ de Lam qui narre l'histoire de la guerre au Maquis, incarne la voix de la conscience collective du peuple Algérien ; aussitôt précédé du «Je» de Lam qui raconte son histoire avec Lol sa sœur adoptive, hanté par l'inceste commis la veille de son départ au maquis.

Une narration compliquée où s'entremêlent, plusieurs destinées, plusieurs voix, voire même plusieurs identités.

Visiblement dans le roman *Fascination*, le motif de l'identité revient à chaque fois pour former une boucle en spirale. Visant plus précisément la façon dont l'auteur a traité ce thème, qui est d'abord un système dynamique, à la fois processus et structure, qui, bien qu'en construction permanente demeure une organisation stable.

¹ *Fascination*, p.10.

² *Fascination*, p.77

³ *Ibid.*, p-p.103-115.

IV .3 l'esthétique musicale dans *Fascination*

La fragmentation, les répétitions et la temporalité sont des points communs entre polyphonie romanesque et polyphonie musicale. Nous verrons dans cette partie comment la fugue des personnages et le mouvement cyclique de la mémoire de l'auteur, qui produit le mouvement en spirale de l'intrigue, donnent lieu à des transpositions et interprétations musicales, même si ces images demeurent consciemment métaphoriques selon Milan Kundera¹.

Boudjedra est sans cesse à la recherche de technique narrative originale, il est constamment en quête d'innovations et de virtuosités narratives.

IV.3.1. Thème et variation

Dans *Fascination*, le thème n'est pas un sujet unique qui tourne autour d'une intrigue qu'incarnent un ou plusieurs personnages, mais il est exposé sous une variété d'aspects selon les différents cas, caractères et personnalité de chacun. Prenons l'exemple de la technique variationnelle, au sein *des Testaments trahis*, de Kundera, et qu'on retrouve aussi chez Boudjedra, où elle prend la forme d'une obsession de la définition, ou plutôt de la redéfinition, qui se manifeste toujours dans une perspective polémique autour d'un détail devenu «*diamant à découvrir*»², *clé d'une réalité à (re) découvrir. Ce précieux détail prend la forme d'un mot devenu «métaphore-définition», «idée-personnage», ou encore «mot-clé» ; ce mot-clé, règle générale, « [a] le caractère*

¹ Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 264.

² Milan Kundera, Préface à *Bacon, Portraits et autoportraits*, Paris, Les Belles lettres/Archimbaud, 1996, p. 11. Nouveau sens, d'un autre « éclairage temporel », comme le remarquait Eva Le Grand Voir la très éclairante partie sur la variation dans les romans de Kundera in Eva Le Grand, p. 79-171. Dans un texte intitulé « Le Geste brutal du peintre », Kundera fait état de ce qu'il retient de la phénoménologie de Husserl, à savoir « l'importance des variations pour la recherche de l'essence d'un phénomène ».

d'un concept et dépasse la signification définie par les dictionnaires»¹. Dans l'écriture, ce contact avec l'essentiel est rendu possible par la répétition. Si un mot est plusieurs fois répété, c'est qu'on doit reconnaître à cette répétition une «importance mélodique»², un caractère de notion-clé. Dans ses aspects formels et sémantiques³.

Cette incursion au cœur des mots puise à la source d'autres discours, discours de critiques, d'interprètes, de traducteurs, de littérateurs appelés à servir de puissant moteur de confrontation du sens. La voix de l'autre donnée à lire par le discours rapporté est le point de départ d'un questionnement sur une idée, souvent reçue. À travers les multiples variations vues dans le thème principal de l'identité, un nouvel éclairage intervient, souvent inattendu, produit d'un glissement de sens, pour ne pas dire un retournement de sens.

Faut-il préciser que ce changement de perspective est une conséquence de l'établissement, dans le texte, du «grand contexte»⁴, lequel oblige à une lecture correctrice, pour ainsi dire. Cela donne lieu à un texte difficile à résumer, impossible à saisir par une appropriation fragmentaire ou partielle, et donc, difficile à réduire. En effet, il faut lire jusqu'au bout, d'autant que cette stratégie du lego sémantique est mise en place avec une claire intention polyphonique, car chaque partie reprend un aspect du thème principal (développement dit horizontal) mais cet aspect du thème est aussi repris parallèlement (verticalement) dans une sorte de mouvement contrapuntique d'égale importance.

Manifestement les quatre personnages de *Fascination* représentent chacun une forme de quête identitaire, les héros essaient de se reprendre, de remettre le puzzle de

¹. Op. Cit. Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 264.

². Ibid., *Les testaments trahis*, p.137.

³. Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, Folio, 1984, pp. 13-20. Et le Colloque «Milan Kundera, une œuvre au pluriel», ULB, 14-15 décembre 2001.

⁴. Op.cit., *Les testaments trahis*, pp. 57-295.

leur vie en ordre. Leur identité est précisément ce qui est en question. Ces personnages sont des figures en crise, se posant le problème de savoir où ils vont. Les personnages ne sont pas prévisibles et, au regard de la psychologie, ils peuvent paraître incohérents. Non réglés d'avance par le déterminisme de leur caractère, ni par conséquent asservis à cette intrigue de prédestination, ils sont éminemment contradictoires.

Rappelons d'abord que la variation¹ est un procédé de composition musicale, entraînant la transformation d'un thème qui est repris sous différents aspects, thème néanmoins reconnaissable sous ces travestissements. Cette transformation peut s'effectuer par ornementation, diminution, figuration, simplification, transformation rythmique, changement modal ou tonal. L'adjonction courante est d'ordre polyphonique ou harmonique. La variation implique dans sa composition la surimposition mélodique qu'amène le contrepoint.

Comme à l'écriture, l'esthétique de la variation développée par la musicologie s'est étendue aux autres arts. Ainsi, Boudjedra fait de son œuvre *Fascination* une variation avec pour thème l'identité et les rapports complexes qu'unissent ses personnages.

Au-delà de l'intérêt purement thématique, les techniques de la variation traduisent la relation que Boudjedra entretient avec l'art de la composition romanesque. C'est cependant la variation qui investit ces idées de leur portée supra-thématique. Grâce à la variation, chaque thème n'est pas un cas isolé de l'œuvre qui n'apparaît que dans une page perdue d'un roman mais exprime une idée inhérente à toute l'œuvre. Chaque thème est ainsi une représentation de l'esprit des romans de Boudjedra et, de ce

¹. Ivanka Stoïanova, *Manuel d'analyse musicale : Variations, sonate, formes cyclique, Musique ouverte*, Paris, Minerve, 2000. p.15.

fait, dépasse son statut de simple idée et devient une représentation de l'œuvre en tant que création romanesque et esthétique.

L'identité est donc ce thème central du roman *Fascination*. Celui-ci va engendrer toute une série de réflexions et d'interrogations qui, à leur tour, vont en amener d'autres et tout ceci va être intimement entrelacé et imbriqué au long des chapitres pour nous permettre d'apprécier toutes les facettes, toutes les nuances et toutes les variations possibles du thème initial, inscrivant d'une manière romanesque cette recherche comme connaissance de l'homme et du monde.

Nous allons dégager l'aspect d'identité qu'incarne chacun des personnages de Boudjedra, afin de montrer la variation sur ce thème, et aussi mettre l'accent sur les répétitions à travers lesquelles l'identité est exprimée.

A- L'ignorance du moi et des origines

Lam: Déjà dès la première page, les premières lignes, premier personnage de ce roman est présenté souffrant de l'ignorance de son identité réelle, de son lieu de naissance, et son prénom bizarre. Qui suis-je? Où-suis-je? Quel est mon nom? Mon prénom ? Le lieu de ma naissance ? Telles sont les interrogations de Lam. L'ambiguïté de ces détails, lui donne le mal de vivre jusqu'à la nausée.

P.9: Lam souffre de l'ignorance de son prénom et son lieu de naissance.

P.37: Lam, n'avait jamais rien compris à son surnom que chacun prononçait à sa guise d'une façon si brève et si courte comme une sorte de négation de lui-même.

P.38: des interrogations incessantes sur sa vraie identité.

P.39: Chez Lam Le paysage mental jamais acquis définitivement, à cause de ce prénom (surnom ?) qu'on écorchait et de cet état-civil fallacieux.

On distingue dans cette partie le motif de la quête identitaire de Lam. Ce « moi » qui est en contact avec l'extérieur, d'abord avec la famille ensuite avec l'autre entourage, se définit en identité sociale, elle est « objective », et englobe tout ce qui permet d'identifier le sujet de l'extérieur et qui se réfère aux statuts que le sujet partage avec les autres membres de ses différents groupes d'appartenance (sexe, âge, origine, métier, ...).

Cette identité sociale situe l'individu à l'articulation entre le sociologique et le psychologique. Elle envisage, comme le souligne Tajfel, le rôle joué par la catégorisation sociale qui selon lui:

Comprend les processus psychologiques qui tendent à ordonner l'environnement en termes de catégories : Groupes de personnes, d'objets, d'évènements [...] en tant qu'ils sont équivalents les uns aux autres pour l'action, les intentions ou les attitudes d'un individu.¹

Selon la théorie de l'identité de Tajfel: les individus tentent d'accéder à (ou de maintenir) une identité sociale positive. Cette dernière est basée, pour une large part, sur les comparaisons favorables qui peuvent être faites entre le groupe d'appartenance et certains autres groupes pertinents. Le groupe doit être perçu comme positivement différencié ou distinct des autres groupes pertinents. Lorsque l'identité sociale est insatisfaisante, les individus tentent soit de quitter leur groupe pour rejoindre un groupe plus positif, et/ou de rendre leur groupe distinct dans un sens positif.

Dans le cas de Lam, il choisit le retrait, concrétisé par l'exil qui le conduit vers l'errance, à travers son engagement dans la guerre, du moment où il est incapable de se

¹. Tajfel H., Bilig M., Bundy R. P., Flament C., *Social catégorisation and intergroup behaviour*, European Journal of Social Psychology, Nelson-Hall, 1986. Cité et traduit par Geneviève Vinsonneau, *Inégalités sociales et procédés identitaires*, Armand colin, Paris, 1999. pp.149-178.

projeter, d'exister en avant de soi. Son existence est une inquiétude, une insomnie au cœur de lui-même. Il s'accuse surtout de l'inceste. La faute barre le chemin qui conduit à l'ouverture du futur :

*Il pressentait - alors - très confusément que c'était sa manière à lui d'effacer l'inceste et de s'absoudre définitivement de cette faute qui pourrissait sa vie.*¹

Le soi devient importun à lui-même, en permanence remis en cause, le rapport du moi à lui-même est bien plus exposé que son rapport au monde.

*Et puis ce lieu de naissance que Lam n'a jamais pu élucider sérieusement, le vivant comme une humiliation ou une blessure, comme s'il était né dans deux ou trois lieux différents. Et puis ce prénom, ou plutôt ce surnom [...] il souffrait beaucoup de ces deux bizarreries qui commençaient à dévorer sa vie*².

B-Reniement de soi dans le déguisement

Lol: son cerveau est bourré d'agglomérats, de phrases imaginaires, schizophréniques et étranges, la traversant quand elle est en crise. Elle était obsédée par les chaînes de nombres et les codes combinatoires, hantée par les chuchotements interférant à l'intérieur de son plus profond sommeil.

Ses parents sont morts dans un massacre, et elle n'avait pas droit à son héritage car elle était mineure par son âge et mineure par son sexe, selon la loi qui régissait le droit musulman. Probablement c'est à cause de cette injustice qu'elle est rebelle à sa société, à sa religion et même à son sexe. Traumatisée par sa grand-mère paternelle, elle devient provocatrice.

¹ *Fascination*, p.150

² *Fascination*, p.9.

Lol se déguise alors en homme comme pour renier son sexe, elle s'évade pour aller dans la station balnéaire de Bougie ; elle souffre d'une crise identitaire, on constate ce dilemme lorsqu'elle se comporte en garçon manqué, elle a un penchant vers les femmes comme les hommes. Et pourtant elle se donne à Lam la veille du départ de ce dernier au maquis.

Le conflit c'est aussi lorsque sa nature de femme apparaît dans son entretien pour la maison et d'autres habitudes féminines, par exemple lorsqu'elle passe son temps à confectionner de superbes bouquets de fleurs, et parfois lorsqu'elle met des robes décolletées qui lui donnent une apparence féminine très séduisante.

Lol semble promouvoir une identité qui permet de se glisser d'un Moi à l'autre, sans toutefois perdre de vue le fait que le personnage est toujours lui-même.

Le malaise entourant les troubles de l'identité se révèle par ailleurs à travers la relation à l'autre sexe ; celle-ci se montre en effet difficile en raison de la distance, de l'incompréhension ou de l'ébranlement intérieur de soi, la vieille fille de vingt ans selon l'auteur¹ se bat pour trouver son Moi dans une société patriarcale, qui cherche à préserver ses valeurs désuètes dans une société soi-disant moderne et surtout hybride. Lol se penche sur la fragilité de la femme dans ses rapports avec son corps et avec l'homme ; ainsi, le corps du personnage féminin s'effrite en fragments de verre sous la voix de l'homme.

P.18: *Lol se déguise en homme comme pour renier son sexe pour aller dans la station balnéaire de Bougie....*

P.40: « *Lol fumait plus par provocation que par envie.* »

C-Recherche de soi dans l'imitation

Ali et Ali Bis: d'abord le lien de parenté entre eux reste non défini. Ils ignorent leurs origines, la ressemblance entre eux est frappante, Ali et son sosie Ali Bis, et presque son frère. Ali Bis est toujours dans le sillage, l'ombre et l'admiration d'Ali.

Après leur disparition avec quatre juments, Ali Bis à son tour s'enfuit avec moi à jamais en emportant la sacoche d'argent pour se venger d'Ali car depuis toujours il était le préféré de tout le monde. Depuis ce jour Ali est parti à la poursuite d'Ali Bis son sosie, son ombre et maintenant son ennemi mortel.

En fait Ali Bis, qui s'appelle en réalité Mohamed, est rongé intérieurement, non seulement il ignore ses origines, mais il se sent en position inférieure par rapport à Ali. Alors que c'est un excellent vétérinaire, et major de sa promotion, il se sous-estime, autrement dit, il éprouve une insatisfaction intérieure entre le soi et le moi, la comble par l'imitation d'Ali puisque ce dernier est apprécié par son entourage.

Ali Bis révèle dans son journal la raison de cet acte:

« (...) Avec aussi une envie furieuse de me venger d'Ali qui avait les faveurs d'Ila et de tout son clan. »¹

L'ignorance des origines et les interrogations ont amené nos héros à fuir la réalité en s'exilant, et en errant. Lorsque nous parlons du rapport entre l'enfant et la famille, nous observons deux réactions opposées : le désir de revenir au sein de la famille perdue, ou bien la nécessité de s'en éloigner pour retrouver l'identité. Les héros de Boudjedra, à la fin de son œuvre, feront partie surtout de la première catégorie.

Mais c'est d'un poids bien plus lourd encore que pèse le passé dans les romans de Boudjedra. En lui se matérialise tragiquement le sentiment d'une perte irrémédiable,

¹. *Fascination*, p.80.

prenant la forme du regret, de l'enquête douloureuse, ou de l'assimilation pathologique du maintenant au jadis. Si la rétrospection, qu'elle soit volontaire ou subie, est bien une forme privilégiée de la conscience du temps, elle n'en recèle pas moins une menace de destruction pour des sujets « à identité fragile ». Au rebours de la mémoire Boudjedrienne minée par la répétition et par le retour de l'idée fixe, qui n'est qu'une des modalités pathologiques de l'incrustation du passé dans le présent, la rétrospection menace de se transformer en remémoration paradoxalement amnésique.

L'investissement psychologique ici, est au centre même de la création artistique, Les variations sur le thème de l'identité chez Boudjedra, en sont la preuve.

IV.3.2. Les répétitions

L'esthétique de la variation est marquée par la fatalité de la répétition dans ses aspects formels et sémantiques que l'on retrouve également dans *Fascination*. Le phénomène de répétition de ce qu'il va falloir se résoudre à reconnaître comme un cliché est d'autant plus fréquent que l'écrivain lui-même s'est abondamment servi de cette notion pour caractériser son travail. Dans ce cadre, le fonctionnement, à l'échelle macrotextuelle, la thématique et la structure romanesques révèlent l'importance de la répétition tant dans l'imaginaire boudjedrien que dans la construction. Nous parlons ici de la dimension cyclique de l'écriture. A partir de ce premier point, nous souhaitons nous attarder sur l'aspect itératif, ce dernier indique la répétition d'un procès dans le temps, tel est entre autre, l'objectif de notre étude, Le texte serait alors à considérer comme un espace fragmenté.

Dès les premières pages l'auteur nous informe de toute l'histoire, dans un ordre chronologique cohérent, en utilisant le passé et l'imparfait, il nous fait un résumé récapitulatif comme pour tenir son lecteur au courant et l'attire à suivre les détails du récit, Le roman commence par «et puis » comme s'il y avait déjà un quelque chose qui

précède à enchaîner ou une masse de souvenirs dont il se rappelle chaque fois tour à tour. Nous parcourons l'œuvre *Fascination* pour dégager les répétitions à travers la progression de l'intrigue, une brève présentation des personnages nous aidera à comprendre le rôle de chacun dans ce procédé musical.

Lam : premier personnage de ce roman, déjà dès la première page, les premières lignes est présenté souffrant de l'ignorance de [son identité] [réelle], de son lieu de naissance, et son prénom bizarre. L'ambiguïté de ces deux détails, lui donne le mal de vivre jusqu'à la nausée.

Ila: responsable de toute cette ambiguïté et se (doute) Ila n'avait jamais voulu l'expliquer, Ila qui avais laissé les choses baigner dans une ambiguïté qui lui était comme une deuxième nature probablement pour maîtriser les vies de ses enfants adoptifs, car il est tout le temps, très loin, en voyage, afin de croiser ses chevaux de pure race arabe avec d'autres races, dans l'espoir de faire naître l'étalon miraculeux, quête éternelle d'Ila. Qui est au même temps un prétexte pour assoupir et satisfaire sa passion pour les voyages.

-Ali et Ali Bis : ressemblance frappante, lien de parenté non défini, Ali et son sosie Ali Bis, la disparition d'Ali et Ali bis avec quatre juments.

A partir de la page 10, l'auteur nous dessine un portrait psychologique d'ILA, étalant la déception de ce dernier qui refuse de porter plainte vu le lien de parenté vague avec Ali, il fait le deuil de la disparition de ses juments, refusant qu'on évoque l'affaire en sa présence, rejetant toute offre d'aide financière. Blessé à jamais par la trahison de ses enfants, il part en voyage avec son associé pour visiter l'archipel des Moluques composé de quatre-vingt-dix Neuf îles.

Lol : Ayant un langage non soutenu occupe un rôle important dans la maison. Amoureuse d'Olga la femme de l'associé d'Ila. Elle est homosexuelle (transgression des règles religieuses), s'habille et se comporte comme un garçon manqué

Répétitions : reformulation dans le dernier paragraphe «ne quittait jamais Lil, l'épouse d'Ila, [...], elle avait un langage truffé de grossièretés et d'obscénités », à la page 13 l'auteur nous fait une description de l'état psychologique de lol, et tout de suite il revient au langage vulgaire de Lol, ses habitudes, son comportement.

Répétition : Description physique et vestimentaire, description des habitudes de lol et son attitude avec les enfants.

Répétition : P14 interruption soudaine du cours de la narration de la description de lol pour parler des îles des Mollusques, c'est un passage en italique intégré sans référence renseignant sur les îles ?! (Système de collage des dadaïstes), P15 les mollusques, lol, et sa manie pour la propreté. La ville de Constantine comme un personnage occupant un rôle dans le roman, une longue description de Constantine aux yeux de lol. Nous nous arrêtons ici pour marquer la fragmentation de la narration du faite que l'auteur passe d'un sujet à un autre, décrit et trouve le moyen stylistique de revenir à des éléments antérieurs par l'usage de la répétition.

A la page 16 entre deux tirets, un passage historique collé en italique, puis une phrase latine en caractère gras majuscules accompagnée de sa référence, juste après l'auteur reprend la description de Constantine aux yeux de Lol jusqu'à la page 17.

P.18 Lol Entretient la maison où habitent Ali et Ali bis comme toutes les maisons constantinoises. Sur la même page l'auteur nous fait connaître son déguisement en homme comme pour renier son sexe pour errer dans la station balnéaire de Bougie, (cela nous rappelle L'art de la fugue en musique). Lol souffre d'une crise d'identité, on

constate ce dilemme lorsqu'elle se comporte en garçon manqué, se déguise en homme, elle a un penchant vers les femmes comme les hommes d'ailleurs ! Le conflit c'est lorsque sa nature de femme apparaît dans son entretien pour la maison et d'autres habitudes féminines tel que passer du temps à confectionner de superbes bouquets de fleurs, les robes décolletées.

P.18: Lol passait son temps à, confectionner de superbes bouquets de fleurs jaunes, et à recevoir une de ses amies avec laquelle elle s'enfermait.

P.20: Lol vieille fille déjà à vingt ans malgré sa beauté.

Répétition : P.24: Autant Lol savait terroriser les hommes, les sidérer et les tétaniser, autant Ali savait amadouer [...] les chevaux de grande race.

P.25: à son tour Lol avait terrorisé tous les hommes excepté Ila qu'elle vénait, et Ali avec lequel elle avait érigé des rapports de fraternité.

Répétition : P.26, Vieille fille à vingt ans déjà, aux yeux des autres, Lol était lesbienne d'une façon désinvolte.

Répétition : P.28, l'entourage et les voisins la rangèrent très vite dans la catégorie des vieilles filles, passée à l'âge de vingt-deux ans.

Répétition : P.34, vieille fille, déjà, à vingt-cinq ans, Lol était superbe.

Répétition : A la page 35, Lol neurasthénique donc. Toujours en train d'arranger ses magnifiques fleurs jaunes en train de s'enfermer avec son amie dans sa chambre. Ou en train de frotter énergiquement ses cuivres.

Sur la même page encore une répétition d'une phrase après une rupture soudaine juste après un point final au milieu de la ligne :

vielle fille déjà à 20 ans était superbe indomptable, bizarre mais toujours terrorisé par sa grand-mère. En fait elle était bourrée de complexes. Elle demandait souvent à séjourner dans une clinique psychiatrique et ne cessait de harceler le docteur...comme pour fuir son acariâtre ascendante qui avait l'œil sur elle et que différentes interventions de Ila en faveur de Lol laissaient froide.¹

Lol avait un cerveau qui fonctionnait avec une rapidité fulgurante. Il était bourré d'agglomérats de phrases imaginaires, schisphréniques et étranges, traversant.

Le narrateur s'attarde dans la description d'un objet en cuivre.

Page 36 : la mémoire et le souvenir chez Lol « Durant ses crises récentes, elle se réfugia dans le lit de Lam qui avait à peine 10 ans ».

Page 37: Lam n'avait jamais rien compris à son surnom que chacun prononçait à sa guise d'une façon si brève et si courte comme une sorte de négation de lui-même.

Donc Lam ignore son identité colle un effacement de son existence, un gommage de sa personne. « Lam n'avait jamais osé en parler à Ila ce qui en fait, était le seul à savoir exactement pour quelle raison son identité avait été arrangée, rafistolée et peut être définitivement brouillée... ».

Page 38: Des interrogations incessantes sur la vraie identité de Lam on a ici un motif de la quête identitaire.

Page 39: Lam la tête ballonnée, « comme sur pressée par tous ces souvenirs et toutes les énigmes pour éclater telles des bulles d'air... »

Page 40: Lol, qui fumait plus par provocation que par envie.

¹ *Fascination*, p.35.

Répétition d'une phrase écrite à la page 40 : « *Odeur des mûres transformées en confiture, d'abricots transformés en pâte à la fois gélatineuse et onctueuse, baignant dans l'huile d'olive, de coulis de tomates séchant dans des bacs en bois* » et réécrite à la page 41 : « *Odeur des mûres transformées en confiture, d'abricot transformé en pâte à la fois onctueuse et gélatineuse* », cela nous rappelle les descriptions de Proust dans *la madeleine*.

P.41: « *Odeur des mûres donc, et des abricots baignant dans l'huile d'olive, à l'intérieur d'ancestrales jarres barbares, posées là* », même phrase revient et se répète (le motif des souvenirs et bien distingué dans ici).

P.42: Description de Constantine : souk, ruelle, ...etc. toujours avec l'usage des répétitions.

Avec les descriptions la narration se rompt momentanément, en attendant la reprise de l'histoire.

Page 43: avant la reprise du déroulement des événements, nous retrouvons une reformulation de ce qui a été déjà dit, comme si en se perdant dans les longues descriptions, l'auteur doit reprendre là où il a commencé et reformuler comme pour rappeler et situer le lecteur «en dehors de son prénom à consonance variable et son état civil chaotique, Lam était subjugué par le destin à la foi formidable et rocambolesque d'Ali qui aurait trahi la confiance d'Ila » (...Ali parti à la recherche d'Ali Bis qui avait subtilisé l'argent de la vente des chevaux...).

L'auteur nous donne déjà une idée générale de l'histoire.

Page 45: « Il n'était pas sûr de vouloir envoyer Lam à Tunis » (intégrer la biographie de Boudjedra)

Page 47: l'internat de Lam dans un collège prestigieux à Tunis cela va durer pendant 7 longues années.

Page 49, nous notons une rupture : Lol connaissant bien ses origines elle trace l'arbre généalogique par cœur, fier de ses origines nobles contrairement à Lam.

Lol n'avait pas droit à son héritage car elle était mineure par son âge et mineure par son sexe. Selon la loi qui régissait le droit musulman, probablement c'est à cause de cette injustice qu'elle est rebelle contre sa société, sa religion et même contre son sexe.

Reprise ; les larmes des deux femmes étaient donc restées suspendus, avec Lol à la gare. Lam debout à leur côté. Juste après nous lisons une longue description de la gare, puis à la page 51, L'auteur parle de Fascination la jumelle, qui n'a aucun rôle dans l'histoire

Répétition : Page 52, à Tunis la ville où Lam va passer 7 ans dans une école....

Page 53 : « Ila était vraiment un homme merveilleux », le narrateur expose dans plusieurs lignes les qualités des pères, qualités que le vrai père de l'auteur ne possédait pas, d'après lui.

Page 54: les revendications de Lol: « devenir la première femme jockey du pays.

Page 55: «la façon dont Ila entraîne les chevaux »

Page 57: un extrait du livre d'Ibn Khaldoun qui parle de l'histoire de l'islam et de l'Algérie –l'histoire des arabes et des berbères, on note ici la pratique du procédé du collage.

Répétition : De la page 58 à 60, Lam parti dans son exil tunisien, Lil et Lol s'armèrent de patience. « *L'internat donnait sur une grande place publique ornait en son milieu d'une prison militaire française où... (Ila y'avait passé 5 longues années).* »

Le rythme de la narration progresse lentement, la détection de nouveaux éléments sont difficiles ; l'évolution en spirale de l'histoire est comme la coquille de l'escargot.

Page 62: Lam voulant fuguer de l'internat à la manière de Lol, mais il ne voudrait pas faire de la peine à Ila qui pourrait prendre ça pour une vengeance de son exil, et ne voudrait pas occasionner du chagrin à lil et Lol, il y a ici une répétition, reformulation, de l'idée de la fugue et de l'exil

Nous avons suivi le trajet de la progression de l'intrigue du côté de Lol et Lam, nous verrons également les répétitions à propos de la fugue d'Ali et d'Ali bis, son assistant, son sosie et maintenant son complice.

Après la fuite d'Ali (la fugue) la progression réside dans son adoption pour la petite fille « fascination » en arabe INBIHAR (écrit en italique comme pour mettre ce nom en relief en changeant le caractère d'écriture).

Reprenons de la page 21 Ali et Ali Bis : Habitué à passer la nuit dans la plus grande maison closes de Bône à chaque fois qu'ils convoaient les chevaux pour les expédier en Europe.

Répétition : P22, Ali et Ali Bis : « *une fois les chevaux expédiés et l'argent empoché, les deux hommes se précipitent dans la maison close (...)* ».

Mol la compagne d'Ali Bis tente de le convaincre de partir avec l'argent à Marseille, lui, ne voulait pas trahir la confiance d'Ila et ne voulait pas non plus porter préjudice à Ali, « presque son frère, presque son sosie ».

Répétition : P23, La disparition d'Ali Bis avec Mol à jamais, Ali à la poursuite d'Ali bis son sosie, son ombre et maintenant son ennemi mortel.

Lam : P33, Passionné par cette histoire dont Ila ne voulait jamais parler, (la fuite d'Ali et Ali Bis) il croyait qu'il s'agissait d'une légende inventée par l'imagination de Lol.

Ainsi dans un aller-retour du récit des événements dans le temps, le rythme de la narration prend un mouvement en spirale, nous nous heurtons à des répétitions comme si le narrateur revenait à chaque fois au début de l'instance narrative (du motif pour enchaîner ensuite annoncer un élément nouveau). Nous marquons la forme cyclique de la mise en intrigue, cette structure, nous pouvons l'assimiler à la forme cyclique de la musique. De tous ces aspects se dégagent la portée poétique de l'itération dans l'œuvre de Boudjedra et la tension constitutive qui l'innerve, cette dernière conduit de la répétition aux formes circulaires, elles-mêmes constamment compliquées vers la spirale au niveau de la lecture, puisque nous sommes continuellement renvoyés à un point antérieur, comme le mécanisme des souvenirs dans la mémoire : Répétition, boucle, complication et l'itération.

Je me suis souvenu que la mémoire est quelque chose en forme de spirale qui tourne sur elle-même, qui est répétitive. Et, en général, il y a peut-être une dizaine de phrases que je peux répéter toute la journée sans m'en rendre compte, qui me reviennent à l'esprit textuellement. Je ne vois pas pourquoi cette façon d'avoir quelque chose dans la tête, qui nous travaille, qui nous obsède pour la journée, a le droit de revenir, dans la vie quotidienne mais pas dans les livres. Je me suis dit qu'il fallait absolument récupérer cette façon qu'a la mémoire d'être sincère, de ne pas se faire de discours ou de théâtre.»¹.

¹ Rachid Boudjedra, *La fascination de la forme*, Le Matin 24 juin, 2003.

Ce mouvement cyclique de l'œuvre n'est pas uniquement lié aux thèmes qui la constituent mais aussi à ce phénomène d'intertextualité constaté à l'intérieur même de l'œuvre. Celle-ci est alors traversée d'espace-temps successifs d'une réalité mouvante, saisie à la fois par fragment et par répétition.

La fonction métaphorique de la musique chez Boudjedra touchera son point essentiel ici, lorsqu'elle s'associera à l'indicible, au débordement et au délire dans une écriture qui tend sans cesse vers une déconstruction, des caractères propres au style de l'écrivain.

La variation va élargir l'aire d'application d'un thème ou d'une pensée par le renouvellement qu'elle lui confère. L'œuvre romanesque est comme une mélodie, un thème ; le thème est ce noyau à partir duquel le tout est créé, il est dans toutes les mélodies qui s'élèvent de ce thème, et font son contrepoint. La pensée de l'auteur s'intègre, se superpose dans le même rythme à l'écriture du roman. Le roman semble être une fugue, l'art du roman l'art de la fugue.

IV.3.3. Le modèle de la fugue dans *Fascination*

Nous allons nous permettre de tenter de faire une transposition métaphorique de la structure de la fugue sur *Fascination*, puisqu'il s'agit ici, non pas de plaquer sur telle œuvre littéraire une structure musicale qui serait censée en rendre compte, mais de faire correspondre certains moments du texte à ce que l'auteur donnait lui-même comme un noyau central de sa stratégie créatrice. Déjà le titre nous fait penser à la chanson *Fascination* Paroles de M. de Feraudy et Musique de F.D. Marchetti.

Le roman contient dix chapitres, l'analyse poétique nous conduit à les regrouper en trois parties, au sein desquelles on peut retrouver le jeu du sujet, contre sujet et de la réponse:

1 - **L'exposition:** (chapitre I: « Constantine » à chapitre III: « Quelque part en Algérie »)

1 - A- Le sujet: Lam souffrant de l'ignorance de son identité, de son lieu de naissance, et son prénom bizarre, l'ambiguïté de ces deux détails, lui donne le mal de vivre, comme tête de sujet. Ali et Ali Bis, enfants adoptifs, dont la ressemblance est frappante, et lien de parenté non défini, s'occupent de la vente des chevaux arabes de pur-sang.

Lol aussi sœur adoptive, extravagante et homosexuelle, elle nie sa nature de femme comme pour nier son identité.

Ila le père adoptif: responsable de toute cette ambiguïté et de ce (doute), il souffre d'une stérilité qui le ronge et passe sa vie à croiser ses chevaux de pur-sang avec d'autres races. (Dont une lignée de juments porte le nom de *Fascination*)

1 - B - Le contre sujet: l'inceste commis entre Lam et Lol, la trahison d'Ali et Ali Bis, en volant l'argent de Ila, puis le silence de ce dernier, la mort de sa fille *fascination*.

1 - C -La réponse: le départ de Lam au maquis comme pour fuir, est en rapport contrapuntique avec l'inceste qu'il avait commis, et les interrogations à propos de sa réelle identité ; plus la fuite des deux enfants adoptifs avec l'argent et double fuite d'Ali Bis à son tour avec la sacoche d'argent ; Ila fait le deuil *Fascination* et de la trahison de ses enfants adoptifs, ces motifs sont comme une variation polyphonique

1 - D – Codetta : l'exil et la perpétuelle errance de Lam, d'Ali et Ali Bis. Sonne comme une cadence, c'est-à-dire en musique conclusion, ponctuant les premiers chapitres.

2- **Le développement** (chapitre IV: Moscou à chapitre VII: Barcelone) va s'articuler principalement autour du sujet et de la réponse: Lam au service de la résistance, il parcourt le monde pour faire connaître sa cause, qui est la libération de son pays. Atteint d'une blessure de guerre, dans son délire et sa solitude il fait revivre ses souvenirs ; dans sa mémoire défilent le mystère de son identité, son inceste avec Lol, l'anticonformiste ne cessant de fuguer de la maison, et puis l'errance du père adoptif à travers le monde, à la recherche d'un étalon magique, façon de se fuir lui-même et de

fuir sa stérilité, s'ajoute l'infinie poursuite d'Ali à Ali Bis. Donc il y a thème et variations.

À travers l'évolution de l'intrigue, il existe une forme sonate, qui est la progression, tandis d'un rythme lent et parfois d'un rythme rapide d'un chapitre à l'autre.

3 - **La strette finale** (chapitre VIII: Alger à chapitre IX: Paris), qui désigne l'ultime section d'une fugue, au cours de laquelle les différentes voix entrent de manière très rapprochée. Et où les différents thèmes alternent rapidement à un moment particulier de la tension du récit, une réexposition de thèmes déjà entendus, sujet et réponse se rejoignent.

3- A -Sujet: (chapitre VIII) le retour de Lam en Algérie après l'indépendance, sa rencontre avec Ali, qui est parti à la recherche d'Ali Bis, après ses errances à travers le monde entier, quête perdue, il ne l'a jamais retrouvé ! Mais quand même, entre temps, il eut de nombreuses femmes toutes divorcées, et une trentaine d'enfants, comme pour compenser la stérilité d'Ila ; Lam cessa de souffrir d'impuissance et de croire qu'il était stérile, en fin de compte c'était une sorte de mimétisme poussé envers Ila, comme pour lui rendre hommage et lui manifester sa reconnaissance, il s'en aperçoit lorsqu'il rencontre Ela, et devient père de *Fascination*.

Cela coïncida avec le décès d'Ila et la mort de Fascination II. Ila mourut tranquille après l'indépendance du pays, et légua à Lol la responsabilité des haras. Sans avoir trouvé l'étalon magique !

3 – B - Réponse: (chapitre IX) Ila le père adoptif influence ses enfants. Lam faisait de l'errance un mode de survie, une façon intelligente d'agir sur le monde. Lol de

la même manière, mais indirectement, pour en faire une fugueuse, une rebelle, une femme libre.

Après la mort d'Ila, elle décide de vivre plus tranquillement et se voue au haras qu'elle dirige. Ali et Ali Bis réconciliés, revenus trop tard à Constantine, pour remettre de l'argent et pour demander pardon à Ila, Lol les reprend à son service, dévorés par le chagrin et les remords, ils portèrent le deuil d'Ila et de Fascination II jusqu'à leur mort.

Ces détails diégétiques, thématiques et lexicaux, nous incitent à une lecture particulière de l'architecture du texte. Par contre, dans *Fascination*, le sujet n'est jamais musical, c'est une « Fugue » en tant qu'architecturisation d'un réel chaotique et fuyant, et « fugue » en tant que « fuite », émancipation intégrale par rapport à tous les déterminismes : tel est l'enjeu profond de ce roman, il raconte une histoire de quête et de fuite.

Au-delà de la relation oblique et métaphorique entre la structure polyphonique musicale et la polyphonie romanesque, il y a une analogie de contenu entre cette intrigue et le rapport au monde suggéré, pour l'auditeur, par le déroulement d'une fugue. Au plan existentiel, la fugue est comme un modèle réduit de notre destin et de notre existence. Elle parle aux êtres à la recherche de leur moi profond grâce aux analogies qu'elle présente avec certains grands moments de l'existence : la quête, la poursuite, les retrouvailles.

Tout ce mouvement trouve sa source, grâce à sa technique spécifique, dans un matériau musical initial, bref et dense dont tout est tiré, ce « lieu immobile » ponctuel et originel dont on peut induire tout le développement conduisant à une résorption ultime dans la strette finale. Car au-delà de l'opposition entre le sujet et la réponse, une fugue,

c'est, au terme de son déroulement et d'une longue fuite, la musique de l'ultime réconciliation, et sans doute de la réconciliation avec soi-même, dans la paix ou dans la mort : le moment du repos enfin atteint, le moment où le temps s'abolit.

Et c'est sans doute pourquoi l'analogie entre fugue et récit littéraire doit sans doute être trouvée non pas entre deux histoires racontées mais au niveau de ce que Kundera appelle fort justement « les changements d'espaces émotionnels », présents aussi bien en musique qu'en littérature, et dont il cite un exemple dans la juxtaposition.

Il va sans dire que le modèle formel musical n'est pas toujours aussi évident que dans *Fascination* même si on peut s'étonner qu'il soit passé inaperçu. Elle s'imposera comme reliée étroitement au motif de la musique malgré la quasi absence de la thématique musicale dans son œuvre, mis à part les propres déclarations de l'auteur.

Si d'autres auteurs attirent l'attention sur le dispositif musico-littéraire dès le paratexte, nous l'avons vu, il est des textes apparemment dépourvus de tout indice clair, de toute allusion même thématique à la musique et dont tout le sens repose «subrepticement » sur un dispositif musical jamais affiché ; l'un des exemples du même auteur que nous ayons rencontré est le *Démantèlement*, dont la chronologie brisée constitue le seul indice visible d'une structure fuguée minutieusement élaborée et ignorée pendant de longues années¹

¹. C'est l'auteur même, Rachid Boudjedra, qui nous a révélé son intention de l'utilisation de l'architecturisation de la fugue lors du colloque international dont Khadraoui Said président, *Littérature maghrébine d'expression française : Pourquoi écrire et pour qui écrit-ton ? le 11 et 12 Novembre 2012*, à Batna, actes à paraître, sans études concrète faite sur l'œuvre !

Si, une fois identifié, le dispositif intersémiotique ne semble pas faire l'ombre d'un doute, il est cependant des œuvres à propos desquelles il est difficile de prouver qu'une apparente intention musico-littéraire n'est pas fortuite.

Comment affirmer, en effet, que Rachid Boudjedra a pu consciemment choisir le modèle du « Thème et variations ». Lorsqu'il a fait une variation sur le thème de l'identité, loin d'infirmer la recherche intersémiotique, de tel exemple nous confirment dans l'idée que, si la musique offre, par son caractère abstrait et non représentatif, des modèles limpides d'ordre, aptes à apporter une forme esthétique au fourmillement du réel, elle n'en est pas moins l'un des reflets d'archétypes qui la dépassent et sont l'expression d'une forme de pensée universelle.

IV. 4. Le temps affolé

Dans cette partie, notre étude vise à analyser l'aspect dynamique du temps tant que structure de l'écriture qui renvoie à une forme musicale, en reprenant la question du rapport de deux systèmes de signification par le biais des croisements dans la quête identitaire de l'histoire chez Boudjedra. La musique est saisie avant tout comme une métaphore.

*Les Figuiers de Barbarie*¹ de Rachid Boudjedra, dont le symbolisme du titre est d'une évidente transparence : « [Cet arbre] est un peu, pour moi, l'Algérien, très fier, très digne [...] et qui en même temps, peut être très agressif [...] Si vous vous en approchez trop près, il vous pique² ».

¹ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de Barbarie*, Paris, Grasset, 2010.

² Rachid Boudjedra, *le quotidien «Liberté»* (interview), 22 avril 2010.

Comme pour l'ensemble de l'œuvre romanesque de Boudjedra, il serait difficile de résumer *Les figuiers de Barbarie* tant ses « événements » ne suivent pas la ligne droite d'une progression chronologique.

IV.4.1. L'histoire d'une Histoire

Plus qu'un récit, il s'agit de la transcription d'un dialogue¹, souvent mental et silencieux, entre deux amis et cousins, Rachid et Omar, qui prennent un même avion et, en une heure de voyage, replongent dans les souvenirs de leurs enfance et jeunesse, se remémorant les conditions dans lesquelles ils ont rejoint le Front de libération nationale, le FLN. Ce dialogue est parsemé de réminiscences qui mettent en scène des figures familiales constantes de l'univers fictionnel de l'auteur, celles de la mère, du grand-père nationaliste et du frère aîné communiste. Dans cet échange cathartique, le narrateur, Rachid, remue le couteau dans de vieilles plaies communes, encore ouvertes près d'un demi-siècle après l'indépendance. A la manière d'un psychanalyste, il invite Omar à se défaire de ses fantômes en les affrontant : son père le commissaire de police a-t-il réellement collaboré avec les révolutionnaires ? Et comment son frère a-t-il pu lier son sort à celui des ultras de « l'Algérie française » ? On ne peut échapper à l'emprise du passé, lui suggère-t-il, que si on laisse libre cours au torrent de la mémoire, libéré de la mystification et de l'auto-mensonge.

La destination du voyage des deux amis² est la ville de Constantine, elle pourrait figurer le retour à l'enfance, avec ses bonheurs et amertumes, ses aventures érotiques et ces chocs violents qui ont ouvert leurs yeux sur une insoutenable condition coloniale,

¹<http://www.babelmed.net/letteratura/236-algeria/6104-les-figuiers-de-barbarie-de-rachid-boudjedra.html>

²<http://www.babelmed.net/letteratura/236-algeria/6104-les-figuiers-de-barbarie-de-rachid-boudjedra.html>

qu'en dépit de leur appartenance à une famille instruite et aisée, ils ne pouvaient ignorer sans renier les leurs.

Les cruautés de la « guerre des frères » n'en sont pas moins évoquées dans le roman : l'assassinat d'Abane Ramdane par ses pairs dans le commandement du FLN et l'exécution d'une centaine d'autres cadres, que les services français ont fait passer aux yeux de certains colonels de l'armée de libération pour des agents infiltrés. Ces faits historiques sont rappelés par Rachid dans son évocation fiévreuse des raisons de son engagement et de celui de son ami.

Dans l'histoire des *Figuiers de Barbarie*, le peuple tient le rôle d'un héros collectif. Le plus éloquent symbole de la complexité de l'histoire d'un pays, opposée à l'histoire d'une famille, est ce contraste entre les identités politiques des membres de la famille d'Omar : deux militants aux solides convictions indépendantistes. Lui et son grand-père, un commissaire de police mis devant ses responsabilités patriotiques (son père) et un jeune homme (son frère) que la haine de soi pousse dans le giron de l'OAS.

Boudjedra met à nu l'inconsistance du récit conventionnel de la guerre de libération : un récit apocryphe où on ne trouve nulle trace de la vague de liquidations auxquelles le narrateur et son cousin ont échappé ni des drames personnels qu'ils ont vécus dans un contexte trouble, qui a attaché leurs destins à la remorque cahotante du destin collectif.

L'histoire réelle, celle racontée par Rachid, se souvient, elle, de l'oublié et du non-dit. Elle se souvient du martyr des militants communistes Henri Maillot et Fernand Yveton. Elle souligne que les raisons qui ont poussé des dizaines de milliers de moudjahidine à prendre les armes n'ont pas toujours été idéalistes. Certains, comme

Omar, n'ont-ils pas fui, en prenant le maquis, un entourage familial infesté de collaborateurs ? Qu'a fait l'Algérie de son indépendance ? S'interrogent Rachid et Omar. Et de répondre : aux oppresseurs d'hier en ont succédé de nouveaux, qui légitiment leur pouvoir par les « idéaux de Novembre ». Le thème de la révolution trahie, n'est pas secondaire dans le texte de Boudjedra. Il est toutefois traité dans un parfait parallélisme avec celui des atrocités coloniales.

Un des récits à la première personne, se présentant comme une transcription d'événements au fur et à mesure de leur déroulement, sans recul et subordonné étroitement au point de vue du sujet et à son vécu, devient ainsi fragmentaire et privé de perspective: il s'oppose à la vision rétrospective et globalisante de l'historien.

L'utilisation de la mémoire cyclique comme forme d'accueil de l'événementiel est motivée par le souci de désorganiser l'ordre historiographique allant de soi dans le roman historique classique (où le point de vue totalisant du romancier historien établit des scénarios où le sens est en quelque sorte déposé à l'avance) ; autre forme mémorielle signifiante, le récit apparaît comme une réitération, un ressassement, un écho, un leitmotiv.

Cette manière de recommencer son histoire- si elle permet à Rachid (à travers une vision subjective de soi fortement émotionnelle) de mieux assumer et assembler les éléments constitutifs de sa destinée- permet surtout à Boudjedra de tisser l'originalité d'une esthétique du souvenir qui joue sur la superposition des temporalités.

Ainsi est sollicitée l'activité propositionnelle du lecteur rendu inquiet¹, invité à hasarder des hypothèses, à ordonner un matériau qui attend de l'être et à configurer un cours d'événements possibles. Le journal, en laissant parler les faits dans leur incongruité apparente, leur décousu surprenant, impose comme une tâche de leur découvrir un sens, de résoudre l'énigme, de reconstruire la phrase à partir de bribes bref, il invite le lecteur à devenir à son tour historien, et non à rester un simple amateur de livres d'histoire, à produire une histoire, et non à être simplement le consommateur d'un récit.

L'entrecroisement de l'histoire et de la fiction s'avère indispensable pour que nos visées du futur aient la force de réactiver les potentialités inaccomplies du passé dans des contextes et des intertextes toujours nouveaux. Dans cette épaisseur particulière où gît le singulier², dans cette écriture de l'écart, le "roman de l'histoire" multiplie les écritures de l'histoire qui célèbrent ainsi l'hétéromorphie de tous les discours - historiques, fictifs, masculins ou féminins. Les issues de cette écriture romanesque fécondent la mémoire par une création libératrice, cathartique et salvatrice, et permettent au sujet (maghrébin, colonisé ou appartenant aux minorités) d'interroger les cadres de l'Histoire, les frontières de soi et des siens, l'étrangeté de la filiation et de l'affiliation - ce qui fait tenir ensemble ou se défaire les communautés humaines

¹. Propos rapporté par Boudjedra à H. Gafaïti, dans *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Seuil, 1987, p. 36.

². Pour décevoir l'attente trop vigilante de l'historiographe et imposer le point de vue selon lequel tout commence à l'individu et qu'il n'existe pas de temps en dehors du temps de l'écriture... rappelle Beïda Chikhi à propos d'Assia Djebar dans son brillant essai, *Littérature algérienne, Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 147.

L'écriture de Boudjedra, est une instruction, au sens de procédure ou d'enquête, de telle sorte que le procès de la réflexion et du constat inventé par les hommes, suggère des événements inessentiels et des confrontations privées de sens.

IV.4.2. Reflets du Temps

Le temps - dont le titre porte l'indice (trompeur en réalité) - devient dès lors l'élément problématique dans *Les figuiers de barbaries*, Il se détache ainsi du fond neutre pour s'individualiser dans le récit où le temps diégétique peut dévier selon les catégories genettiennes¹ de «l'ordre», de «la durée» et de «la fréquence».

Récapitulons brièvement ces trois catégories en rapport avec notre texte. L'«ordre» du récit apparaît au premier abord particulièrement simple ; l'histoire se déroule pendant les trois heures d'un après-midi, en trois séquences qui sont les suivantes : rencontre à l'aéroport, une heure de vol, et descente scandées, l'auteur évoque plusieurs rencontres dans ce même lieu dans son récit. La narration de ces événements produit le texte narratif. Nous notons l'absence d'anachronies pures, c'est-à-dire de déviations temporelles par rapport à ce premier champ temporel (une heure de vol), cette simplicité de la narration tient à l'exclusivité de la focalisation. Cependant, à l'intérieur de cette « tranche de vie » chronologique, qui détermine le premier et unique champ temporel, s'observent des rétropections et des anticipations, qui jouent tantôt dans la conscience du héros, tantôt dans ses conversations. Ceci engendre des hypo-récits, « récits intégrés par un changement de niveau de la narration ou de la focalisation. Ces déviations internes produisent chez le lecteur un effet comparable à celui de véritables anachronies dans un récit à la chronologie plus complexe. Le lecteur

¹. Pour la définition de ces catégories, nous renvoyons à l'œuvre de Gérard Genette, *Figures III*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972, « Discours du récit », chap. 1-3.

dans *Les figuiers de barbarie* suit une histoire racontée pendant le trajet parcouru par l'avion en une heure, avec Rachid et son ami au présent : « *L'avion paraît toujours aussi immobile* »¹, aussi : « *L'avion fonce dans l'atmosphère*²... » et « *Au bout d'un certain moment, je dis pour le décrisper : Salut Jo !*³ ». Mais il revit aussi avec lui son passé : « *Le téléphone ne cessait pas de fonctionner entre moi et Omar. Pour rien ! (...)* *Nous étions désespérés.*⁴ ». « *Nous nous sommes toujours côtoyés : pendant les vacances lorsque nous étions enfants, puis adolescents, à la fac où nous étudions chacun une discipline différente*⁵. ».

Outre ces déviations temporelles qui s'introduisent dans le présent de l'histoire, on peut relever deux points qui contribuent aussi à provoquer une perturbation dans une chronologie en apparence rigoureuse et simple. Le premier point concerne la confusion temporelle qui s'opère chez les personnages. En effet, ceux-ci (en particulier Rachid et son ami) tentent de brouiller le passé et le présent afin de remplacer le présent douloureux par un passé heureux. Ces confusions temporelles agissent sur le plan de la psychologie et des affectivités des personnages. L'autre point provient du changement des temps verbaux. Dans certains passages, la narration passe du présent au passé ou vice versa, sans qu'il y ait une explication logique.

Il va sans dire que la rigueur de la chronologie souffre de ces éléments perturbateurs, qui révèlent effectivement un désordre temporel profond qui sous-tend le récit. Le roman donc se déroule entre l'espace temps-mémoire, le temps que dure le vol entre ces deux villes et l'introspection des deux personnages Omar et Rachid dans les

¹ *Les Figuiers de Barbarie*, p.94.

² *Les Figuiers de Barbarie*, p. 129

³ *Les Figuiers de Barbarie*, p.128

⁴ *Les Figuiers de Barbarie*, P.211.

⁵ *Les Figuiers de Barbarie*, p.255.

souvenirs d'enfance partagée dans le même lieu et leurs participations à ce que le narrateur nomme dans le texte « L'Organisation » puisque les deux personnages ont tous les deux faits le maquis et connus la révolution de Novembre 54 puis la liesse de l'Indépendance. *Les figuiers de Barbarie* est un bel exercice de style sur la mémoire algérienne avec ses failles, ses omissions mais aussi un parfait exemple de réécriture de l'histoire en fonction des inévitables réajustements

Cette heure passée au-dessus de l'Algérie sera l'occasion pour Rachid Boudjedra de croiser l'histoire des névroses familiales et l'histoire algérienne, une heure qui représente un reflet de temps d'une vie colonisée, traumatisée et arrachée !

La « durée », elle, est d'une heure encadrée par le temps d'un voyage en avion : « *J'avais une heure pour le convaincre. La durée du vol Alger-Constantine. Une heure. Juste une heure*¹ ». Ni en abondance, ni en précision. L'écoulement temporel paraît homogène du début à la fin, le lecteur accompagne le narrateur dans son voyage de Alger à Constantine et, suit avec lui le mouvement de l'avion qui constitue le fil conducteur de la narration ultérieure. Le mouvement de l'avion comme régulateur d'un temps affolé dans chaque saut temporel dans le passé et retour au présent :

P.11 : « *Nous étions maintenant assis confortablement dans nos sièges* ».

P.18 : « *L'avion s'élança sur la piste pour prendre son envol* ».

P.29 : « *L'avion « était maintenant en plein ascension* ».

P.34 : « *L'avion traverse une zone de turbulences* ».

P.52 : « *L'avion avait maintenant pris sa vitesse de croisière* ».

¹ *Les Figuiers de Barbarie*, p.18.

P.53 : « *L'avion Alger-Constantine était plein et, avec Omar, nous discutons à voix basse. Nous plongeons au plus profond de notre passé.* ».

P.68 : « *L'avion, s'enfonçant à pleine vitesse dans l'ouate paisible du ciel, semblait maintenant presque immobile* ».

P.94 : « *L'avion paraît toujours aussi immobile* ».

P.115 : « *L'avion donnait l'impression qu'il faisait du surplace en plein ciel* ».

P.129 : « *L'avion fonce dans l'atmosphère qu'il happe tel un gros oiseau, vorace, insatiable...* ».

P.156 : « *L'avion poursuit son vol* ».

P.164 : « *L'avion commençait sa descente.* ».

P.182 : « *L'avion, volant à huit cents kilomètres à l'heure, ne bouge pas...* ».

P.197 : « *L'avion, telle une flèche tendue vers sa cible.* »

P.215 : « *L'avion, immobile...* ».

P.229 : « *L'avion qui entamait sa descente.* ».

P.244 : « *L'avion s'apprête à atterrir* ».

P.254 : « *L'avion, opérant un virage à quatre-vingt-dix degrés.* »

P.266 : « *L'avion accomplit un atterrissage parfait, tout en douceur.* »

En réalité s'observe un ralentissement...longuement relatées. Ce ralentissement grandissant donne l'impression d'être prolongé « vers l'infini », Le passé n'est pas dans *Les Figuiers de Barbarie* un simple cadre narratif, peut-être convient-il de poser une question sur la cadence de l'écoulement temporel. La richesse de ses instances narratives est notamment dans l'histoire narrée qui renvoie à des événements déjà passés dans son autre ouvrage *fascination*, comme une suite des événements de narration de souvenirs, d'un même ouvrage d'une même histoire, comme si c'était le reflet d'un même temps :

Page20 : « Omar avait un seul but dans la vie, il tentait d'échapper à cette confusion dont il souffrait à cause de cette réalité falsifiée ».

Page21 : « Souvenir de, Moscou, Hôpital, la nuit s'éparpillait ... ».

Notons que l'auteur à plusieurs reprises, parle d'Omar comme si c'était Lam, personnage principal de *Fascination*, par exemple lorsqu'il se rappelait que la guerre était finie pour lui et que sa jambe était sauvée. Et aussi Il se rappelait, avant toute autre chose, de sa pouliche préférée, Fascination II, hennissante, galopant à une vitesse foudroyante.

IV.4.3. Forme cyclique du temps

Nous avons vu dans *Fascination*, comment sur le plan structural du texte, les répétitions en forme de spirale ont donné la forme cyclique en boucle. Toujours dans une perspective intersémiotique nous verrons comment cette forme est érigée de point de vu temporel dans *Les Figuiers de Barbarie*.

En musique, l'expression Forme cyclique¹, désigne un procédé compositionnel qui cherche à apparenter, au sein des différents mouvements d'une même œuvre, des thèmes mélodiques par une ou plusieurs caractéristiques communes.

En général, il s'agit de l'emploi répété d'une même cellule mélodique sous diverses formes : transposition, renversement, modulations, verticalisation en accord, etc. Cette cellule peut être très brève, voire quasi atomique : dans la sonate en *La* majeur de César Franck, elle est réduite à un simple intervalle de tierce, et néanmoins réutilisée tout au long des quatre mouvements, Ce procédé de répétition d'une cellule est assez

¹Op.Cit., *Manuel d'analyse musicale : Variations, sonate, formes cyclique, Musique ouverte*, P.205.

ancien. Corelli, Tartini, puis Bach, Boccherini, Étienne Nicolas Méhul, Beethoven (Sonate à Kreutzer, derniers quatuors), Schumann (sonate en fa mineur), et bien d'autres l'ont utilisé. Mais c'est César Franck qui en fera un emploi systématique, et le développera jusqu'à en faire un de ses principaux outils de composition, employé dans presque toutes ses œuvres. Son élève Vincent d'Indy, dans son *Cours de composition musicale*, formalisera cette technique, et posera que, dans chaque groupe thématique, le thème exposé en premier est le « thème générateur » ou « thème cyclique ». Lui-même utilisera largement la forme cyclique. Son œuvre la plus aboutie à ce titre est sans doute son Deuxième quatuor en *Mi* majeur, composé en 1897. Tous les thèmes de cette composition magistrale découlent en effet d'une seule et même cellule génératrice de quatre notes. La variété provient des changements de tempo d'un mouvement à l'autre. Le schéma courant des œuvres cycliques est lent-rapide-lent-rapide.

Nous avons relevé à travers une séquence, dans les *Figuiers de Barbarie*, un schéma cyclique rythmé tantôt par la description, la répétition et le collage pour ralentir le temps de la narration et tantôt par le récit de guerre et les péripéties qu'ont subis les personnages pour accélérer le temps, dans un va et vient dans le temps entre un point repère, qui est leur voyage en avion, comme nous l'avons montré précédemment, et leur passé.

En regroupant les instances temporelles du chapitre I et chapitre II, nous les avons organisés comme suit :

Temps 1, Récit de souvenirs d'enfances : L'auteur commence donc dans le chapitre premier, par le récit de souvenirs d'enfances du narrateur avec son ami Omar au passé :

P.07 : « *lui, toujours avec cet air froissé [...] me rappelant, cette élégance vestimentaire, ces fameux placards, pendant notre enfance. »*

P.07 : « *Il émanait une odeur de cuir qui me faisait tourner la tête et me laissait jaloux »*

P.08 « *lui, Omar le fils était plutôt quelconque maligne [...] Il ne ressemblait ni à son père ni à sa mère »* P.09 (allusion à l'adoption).

P.09 « *Omar avait presque le même âge que moi et à mesure que nous avançons dans nos vies, il faisait semblant de prendre ses distances. »*

« *Moi aussi. Mais nous nous portions une sorte d'estime, depuis toujours, depuis la période des placards. »*

Temps 2- Rencontre à l'aéroport : « *Cette estime doublée d'une sorte d'admiration avait donc perduré et là, le voyant dans ce hall de l'aéroport d'Alger »*
P.9-P10

P10, l'auteur nous fait une longue description de leur rencontre. L'auteur précise que ce n'est pas là leur première rencontre à l'aéroport : « *Nos rencontres dans cet aéroport n'étaient pas vraiment fortuite. Bien au contraire, c'étaient de vrais rendez-vous. Tout un rituel [...] cela durait depuis si longtemps. »* P10.

Temps 3- Photo de Omar : L'auteur évoque une photo avec une date (14-05-1960) de son ami à peine installé dans l'avion, « *Photo de lui (Omar) qu'il m'avait envoyée du maquis, dans une région au relief torturé. »* P.11. Cette photo réveille plusieurs souvenirs, la narration s'étale sur 3 pages, le rythme est long.

Temps 4- Quelques semaines plus tard (par rapport à la date 14-05-1960) :
« *Quelques semaines plus tard il allait être grièvement blessé et évacué sur Moscou. »* P.14.

Temps 5- L'auteur interrompt ce souvenir, pour raconter un autre souvenir qui est celui de **leurs rencontres à l'aéroport**, et tout de suite celui de son séjour à Constantine. Dans la même page 14, ici le rythme est accéléré. Et dans la page suivante P.15, il revient à sa position dans l'avion, et dialogue avec son ami.

Temps 6- A Constantine : « *Arrivés à Constantine, nous passions nos nuits à discuter et à boire du vin* » P.16. Un dialogue entre eux s'installe au bout de 2 pages, le rythme de la narration est au ralenti, l'auteur se repositionne dans l'avion : « *L'avion s'élança sur la piste pour prendre son envol.* » P.18.

Temps 7 - Au Maquis : Retour en arrière pour décrire les atrocités de la guerre « *Maintenant deux ans, depuis son départ* » P.21,

Temps 8- A Moscou : « *Elle arriva donc à Moscou* ». P.23. Après une blessure grave de Omar au Maquis, sa mère s'arrangea pour lui rendre visite à Moscou avec pleines de photographies. P.23. Description de la chambre de l'hôpital d'Omar et P.24.

Le lecteur se perd dans le labyrinthe des allés et retours, le récit des relations avec sa mère, souvenirs de guerre et puis le moment de la narration à Moscou, qui est lui-même un souvenir de Rachid. P25.26

L'auteur utilise le présent pour nous rapporter les propos de Nadya sa mère :

« *Mais ton père est un combattant de l'ombre. Il travaille sous les ordres de l'organisation, allons, Omar tu n'as pas honte de soupçonner ton père ?* »

Une longue description des nouvelles photographies que sa mère avait apportées, ici le rythme de la narration est au ralenti.

- Ce que représentaient les photos, des images du passé p 26.27

- églises et synagogues de ces capitales visitées, par le grand père pendant l'absence d'Omar, P.27, Nadya, depuis qu'elle avait fait intrusion dans cette chambre d'hôpital Moscovite, n'avait pas cessé de lui donner des nouvelles de son grand- père Si Mostafa

Temps 9- Si Mostafa : « *Tout un monde grouillant qui pénétrait dans la maison familiale grâce à ces fameuses photographies de Si Mostafa.* » P.28

P.29 : « *Si Mostafa envoyait souvent les photographies des étalons et des pouliches qu'il achetait. Récit sur le grand père et ses conquêtes* ».

Vers la fin du chapitre II, l'auteur nous précise le cadre temporel et nous renvoie à un moment antérieur : P.29 : « *Nadya continuait à gérer malgré le départ de son fils au maquis où il avait été blessé huit mois après l'avoir rejoint* », et pour clore le chapitre, il revient au moment présent de la narration : « *L'avion était maintenant en plein ascension* » P.29. Notons ici un rythme accéléré de la narration.

Ainsi nous avons retracé cet aller-retour dans le temps qui nous a conduit à l'assimilation de la forme cyclique en musique. Nous précisons qu'à travers les chapitres, le passage entre chaque séquence temporelle à une autre est marqué par le retour à un point repère temporel : « thème cyclique » qui est le moment où les deux amis sont dans l'avion, ce qui nous donne à chaque fois le cycle et la boucle.

Chapitre I et chapitre II : De la page 7 à la page 29

Séquence temporelle en forme cyclique (motif du souvenir)

T 1 : Souvenirs d'enfance

T 2 : Rencontre à l'aéroport

T 3 : Photo d'Omar

Une date sur la photo : 14-05-1960

T 4 : Quelques semaines plus tard (par rapport à la date 14-05-1960)

T 5 : Souvenirs de leurs rencontres à l'aéroport.

T 6 : Souvenirs A Constantine.

T 7 : Souvenirs Au Maquis.

T 8 : Souvenirs A Moscou.

Description des nouvelles photographies de Si Mostafa que la mère a ramené.

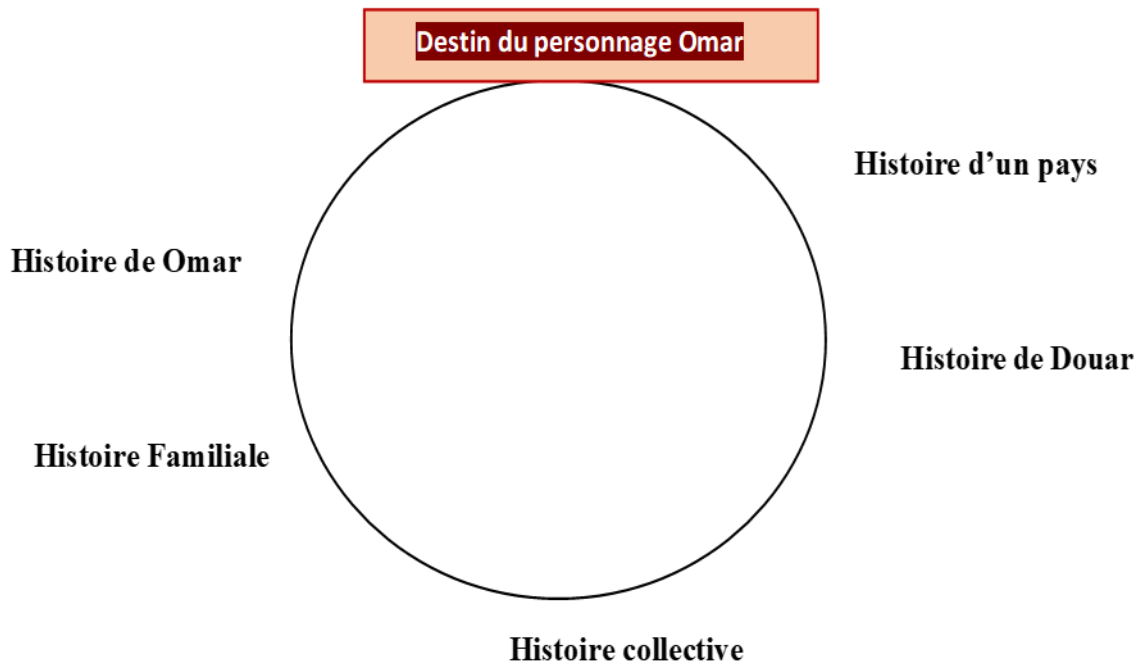
T 9 : Souvenirs du grand père Si Mostafa.

Chapitre II : Séquence temporelle en forme cyclique (motif de l'Histoire et histoire)

De la page 19 à la page 29.

Séquence temporelle en forme cyclique (motif de l'Histoire et histoire)

« Ce destin dramatique et incohérent, me fascinait, car il résumait à lui seul toute l'histoire tragique de mon pays ».P.19.



Dans les textes de Boudjedra, *Fascination* et *Les Figuiers de Barbaries*, la notion de « fréquence », revêt une importance particulière. C'est elle qui caractérise le mieux les récits en question. Malgré la difficulté de cette analyse, il est légitime de s'interroger sur le fonctionnement des répétitions et des itérations là où la durée est faussée et perturbée. Le récit singulatif - dominant dans le roman - est en effet interrompu par des répétitions très hétérogènes. La plus formelle en serait celle des phrases ou des bribes de phrases, qui agit directement sur le champ thématique. Comme on s'en doute, le texte Boudjedrien est extrêmement riche de ce genre de répétitions que nous avons détaillé dans les parties précédentes. Notons tout de même que le fréquent usage est porté ici plus sur les répétitions que sur les itérations. Il y a aussi un autre type de répétition qui opère au niveau événementiel. Il s'agit, des « événements qui se passent une fois et sont racontés plusieurs fois ». « Les exemples les plus clairs de ce genre de répétitions sont ceux qui constituent les analepses contiguës et inclusives.

Le roman *Les Figuiers de Barbarie* est littéralement dominé par ce type de répétition, qui met en particulier en valeur les deux motifs : Souvenirs et Histoire, qui s'imposent et se distinguent par une fréquence insistante. Ces motifs ne remplissent pourtant pas le même rôle dans le récit. Pour l'expliquer brièvement, le « souvenir » est convoqué pour rendre sensible le passage du temps : quoique minutieusement rétablie, sa description n'égalera jamais en nombre et en importance le véritable progrès de l'ombre naturelle. En revanche, l'autre motif « l'Histoire », le refrain, surpasse en fréquence le nombre réel de son apparition. Cela rend ce récit radicalement différent du roman classique dans lequel la répétition joue un rôle bien moins important que l'itération (1R/nH). Le rapport est donc renversé chez Boudjedra, ce qui provient de la structure temporelle inhérente au récit (qui ne dispose que d'un seul et unique champ temporel).

En tressant ainsi le récit, en superposant les temporalités, l'auteur algérien ne saisit pas le moment historique comme une étape dans un événement temporel univoque (comme le veut le récit d'histoire canonique), mais plutôt comme une série d'époques coexistant et juxtaposées à l'intérieur d'un moment unique. Il s'ensuit qu'appréhender le monde, c'est moins l'établir dans le devenir, au moyen de relations d'enchaînement entre le passé et le présent, que le saisir dans sa simultanéité. Rachid et Omar s'affrontent en un lieu où simultanément passé et futur coexistent dans le présent. Cet effet digressif du récit est le fruit d'une attitude mimétique du véritable fonctionnement de la mémoire : un souvenir en appelle un autre ou bien entraîne une idée ; une réflexion conduit elle-même à une autre pensée, un autre souvenir. Cette réitération constitue une frise, une arabesque tressée dans le récit comme forme signifiante d'une quête identitaire, tressée elle-même aux spirales de l'Histoire.

Cette tendance à penser les choses dans la coexistence, à orchestrer les voix idéologiques diverses et contradictoires dans l'unicité d'un moment nous permet de rapprocher cette attitude de l'aptitude que Bakhtine, dans son ouvrage sur Dostoïevski¹, reconnaît à l'auteur des Frères Karamazov: celle de voir et de penser son monde principalement dans l'espace et non dans le temps, d'en réfléchir les différents contenus dans la simultanéité et de décrire leurs relations sous l'angle d'un moment unique, autant de singularités qui ont préparé le terrain sur lequel s'est développé le roman polyphonique de Boudjedra.

Le thème de la photo revient fréquemment dans les écrits de Boudjedra, il utilise la photo comme stratégie afin d'évoquer les souvenirs. À ce propos nous interpellons les travaux sur la photographie et le temps de Jean Cleder et Jean Pierre Montier dans *Proust et les images*. Cette photographie entretient une relation privilégiée avec le

¹Op.Cit., *La poétique de Dostoïevski*, pp. 158-169.

temps¹, mais elle ne va pas à l'encontre du sentiment commun, bien au contraire : l'on en prend pour se souvenir, pour célébrer, se garantir contre les infortunes de la mémoire, qui déforme, travestit, gomme. Contre l'oubli, qui efface, ou la mort, qui fera disparaître certains d'entre nous, que nous ne verrons plus que sous l'apparence singulière de ces images valant pour preuve comme attestation d'existence. La photographie est étroitement liée avec le temps, parce qu'elle joue le rôle de rebrousse-temps, de réactivation du passé. Car que garde-t-on, lorsqu'on prend une photo « souvenir »? En fait, la photo doit son usage du souvenir, plutôt qu'à ses pouvoirs de restitution du passé, car elle occasionne rarement un acte de souvenance véritable. Elle en appelle, en suscite, par associations, rapprochements. C'est là son efficacité majeure : elle recrée des réseaux, plus qu'elle ne ressuscite le passé. Elle joue son rôle dans la socialisation des images du passé et le partage des souvenirs, donc en un sens, dans la déclinaison de notre identité. Mais de la façon la plus cruelle qui soit : en soulignant surtout notre impuissance radicale au regard du temps qui s'est écoulé sans remède. Son immobilité d'image fixe devrait pourtant suffire à dénoncer par avance son ambition de conserver le temps comme pure et simple prétention, puisqu'elle le trahit en le figeant. Les photographies sont alors intégrées dans une fiction, selon des modalités et des règles de fonctionnement qui sont celles du genre autobiographique narratif, c'est-à-dire qu'elles présupposent l'existence d'un pacte de lecture, lié à un protocole d'écriture, et finalement, pour sa réception, à un genre littéraire. La photographie tenait l'essentiel de son rapport avec le temps des souvenirs qu'elle suscite, l'addition des souvenirs privés ne parvient pas vraiment à former une mémoire collective, tant y est courante la pratique de l'ellipse, et tant elles se focalisent autour de quelques circonstances de la vie ritualisées. En somme, ce rapport entre la photographie et le temps, qui, par le biais de

¹ Jean Cleder, Jean Pierre Montier Dir., *Proust et les images*, Rennes, PUR, 2003, P.-P.70 -75.

photo-souvenir, est le plus communément vécu par nos contemporains. La photo est gardienne du moment de l'Histoire, c'est une empreinte qui met en marche l'imagination et qui propulse l'écriture. Cette écriture se fait au présent et n'a affaire qu'au présent. Les événements du passé ne pourraient accéder à l'écriture sans d'abord se faire présents. Mais ce présent n'est pas le présent de l'énonciation des linguistes et des narratologies, que Ricœur fait sien. C'est un présent complexe, multiple : Le passé et le futur s'y présentent, dans l'écriture. La disponibilité de la mémoire est ici, grâce à la photographie, mise en avant.

« On ne peut pas dire : le passé était. Il n'existe plus, il n'existe pas, mais il insiste, il consiste, il est », écrit Gilles Deleuze¹. Boudjedra, à l'instar de Claude Simon dans son Discours de Stockholm, indique ainsi une conséquence capitale de ce phénomène du présent de l'écriture : les choses échappent à la représentation narrative. Il ne peut y avoir que "présentation". «Non plus démontrer donc, mais montrer, non plus reproduire mais produire, non plus exprimer mais découvrir²».

Le récit semble plus tenace que l'Histoire, Histoire à la fois défaite et refaite, nouvellement rompue et réanimée, là où s'origine l'inépuisable récit, mû et modulé par la compulsion de répétition, tel un temps affolé dont Rachid et Omar, sujets en rébellion aux prises avec l'Histoire, nie l'autorité de celle-ci, la subvertit et se sépare de sa philosophie. L'identité narrative paroxystique de Rachid, à la fois délire du monde et délire de soi et délire du temps.

Dans cette perspective, nous pouvons lire cet extrait du carnet de Philip Quarles :

¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, collection Epiméthée, 1968, p. 111.

² Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Fondation Nobel-Editions de Minuit, 1986, pp. 25 et 29.

Musicalisation du roman. Non pas à la manière symboliste, en subordonnant le sens aux sons. Mais sur une grande échelle, dans la construction. [...] Tout ce qu'il faut, c'est un nombre suffisant de personnages, et des intrigues parallèles, contrapuntiques¹.

L'écriture de Boudjedra, donc, n'obéit pas aux normes du roman traditionnel et impose au lecteur un rythme et une perspective éclairée par un processus de déconstruction. Chez cet écrivain, la notion de communication est en même temps critiquée et reprise de façon détournée et distanciée.

¹. Aldous Huxley, *Contrepoint*, trad. Jules Castier, Le livre de Poche [Plon], p. 343.

Conclusion

Conclusion

Notre investigation a touché à l'écriture d'E.T.A. Hoffmann, M. Proust et R. Boudjedra ; nous avons tenté d'étudier dans une perspective structurelle les procédés formels employés en portant la question du temps romanesque au centre de notre réflexion. Nous avons vu comment le temps est traité différemment dans les trois romans : *Fantaisies à la manière de Callot*, *Le Temps Retrouvé* et *Fascination*, entre multiplicités, variété, superposition et emboîtement.

La progression chronologique dans le corpus était lisible malgré le jeu avec le temps. Une progression qui est devenue la matière essentielle de l'intrigue. Nous soulignons que rapprocher la dynamique de l'intrigue du jeu de la dissonance-résolution telle qu'on la trouve dans une séquence musicale ne signifie pas nécessairement affirmer l'existence d'une narrativité inséparable à la musique. L'intrigue comme forme dynamique qui dépend d'une progression passant par des phases de tension et de résolution, constitue la mélodie du récit. Notre attention s'est portée sur la part « compositionnelle » des romans du corpus retenus, le terme « composition » rassemblant l'idée d'une assimilation de l'entreprise romanesque à l'écriture musicale et celle d'une manipulation des divers niveaux temporels du récit. Fragilisé, l'univocité de la linéarité temporelle a constitué, à notre sens, le point de rapprochement le plus important dans les œuvres retenues.

Par le biais d'une étude comparative de la « structure musicale » dans le texte romanesque, nous avons décrit successivement les structures complexes des énoncés des trois auteurs. Les stratégies scripturales adoptées différemment par les trois auteurs, décrivent le passage d'un code sémiotique à un autre pour arriver à une même fin, travailler sur le langage verbal pour simuler le langage musical, un passage que nous

Conclusion

avons tenté d'analyser à travers les différentes distorsions que les romanciers ont fait subir à l'ordre chronologique du récit, et nous avons abouti à ce qui suit :

Chez Ernest Amadeus Théodore Hoffmann, dans *Le Chevalier Gluck* et *Le Majorat*, la narration exprime une hésitation entre deux univers : temps réel et temps mythique. L'auteur a utilisé ses propres moyens stylistiques en maniant le temps à sa guise. Il a eu recours à l'imagination et au rêve pour opérer un glissement progressif vers la fiction, par le recours à un rythme rapide, et ce, pour attirer l'attention du lecteur sur le déclenchement de l'intrigue où la réintroduction du présent donne l'impression d'une accélération significative du tempo narratif. L'usage des temps grammaticaux remplace les indicateurs logiques, sert de trame événementielle au récit et en fait la véritable mise en intrigue.

Cette analyse a fait émerger un second niveau de manifestation du rêve de hors-temps, que nous avons renvoyé à la dimension fantastique : l'auteur prend quelques libertés avec l'utilisation des temps, l'usage qu'il en fait est parfois insolite. En utilisant un maniement spécifique et en jouant avec les temps, il met en évidence une composition fortement influencée par le schème musical et fondée sur le constat de la mise à mal des traditions romanesques. De ce fait, toute l'habileté d'Hoffmann dans cette composition repose sur un principe auquel il ne déroge pas : toute reprise dans le récit enchâssé s'accompagne automatiquement d'une allusion au récit-cadre sur le mode symbolique, tant et si bien qu'on peut parler à juste titre de polyphonie.

Le temps dans le fantastique perdait donc de son caractère sacré, devenant malléable dans un espace appartenant au rêve et figurant de ce fait dans le hors du temps. Hoffmann y a rajouté des touches artistiques, composant ainsi une partition

Conclusion

musicale, la sonate, jouée avec maestria et un conte romantique musical renouvelé, rompant avec les critères traditionnels.

Chez Proust, la temporalité reste marquée par les allers-retours du passé au présent et vice versa. Les traits essentiels en sont : la radiographie de la mémoire, pensées qui poussent à partir d'un élément déclencheur, déclenchements de souvenirs, souvenirs et idées fragmentés, diversifiés et disparates, unifiés dans un volume d'un monument de phrases polyphoniques. La durée selon *À la recherche* s'offre à l'homme moderne, elle lui sert à nommer les morceaux du temps, inconciliables, entre lesquels il est aujourd'hui tirillé à chaque instant, plus impérativement et dramatiquement que jamais dans l'Histoire.

L'entreprise temporelle proustienne a fait vivre au lecteur une chronologie luxée. Le temps de la narration est perturbé et confus, envahi par les souvenirs d'un temps perdu, et l'attraction de descriptions d'un autre temps qu'il tente de retrouver.

Nous nous sommes focalisés sur les caractéristiques qui ont un rapport avec la manière d'exprimer la mémoire involontaire et les souvenirs déclenchés, en suivant le fil conducteur de la métaphore de l'arbre avec ses branches à partir d'un thème central issu d'un tronc principal ; une structure particulière est générée par les pensées incontrôlées de l'auteur. Ce cheminement de la pensée de Proust prend l'aspect arborescent d'une symphonie musicale dans sa « Cathédrale de temps ».

Chez Boudjedra, l'écriture est non linéaire, subversive et affolée, truffée de l'usage abondant de la description à rallonge, des étirements, de récurrence des idées et des répétitions des motifs, ces caractéristiques sont des points communs entre polyphonie romanesque et polyphonie musicale.

Conclusion

Le thème de l'errance, chez Boudjedra, se traduit par la confusion des temps, des lieux et des voix des personnages dans *Fascination*, et a fourni un support pour réaliser son projet littéraire. L'auteur a récupéré ce principe, plutôt idéologique, pour en faire une technique d'écriture errante et fugace, la « composition fuyante » de l'écriture se transforme en procédé esthétique. L'analyse poétique de l'architecture du texte permet de dégager trois parties : le jeu du sujet, du contre-sujet et la réponse. Cette tripartition correspond à la fugue dans le langage musical. Une « Fugue » métaphorisant :

-L'architecture d'un réel chaotique et fuyant,

- « fugue » en tant que « fuite », c'est-à-dire une émancipation- libération intégrale par rapport à tous les déterminismes.

L'enjeu majeur du roman s'incarne dans ce récit par une quête qui prend la forme d'une fuite.

On a vu à travers l'analyse *Des Figuiers de Barbarie*, que le temps marqué par la névrose, est embrouillé et tourmenté par les souvenirs. Ces derniers manifestent une esthétique de la forme mémorielle cyclique, jouant sur la superposition et emboîtement de plusieurs temporalités, nous sommes continuellement renvoyés à un point antérieur, comme le mécanisme des souvenirs dans la mémoire : Répétition, boucle, complication et itération. Se dégage de la mémoire une portée poétique et la tension constitutive qui l'innerve, donnant des formes circulaires, elles-mêmes constamment compliquées vers la spirale. Le récit apparaît comme une réitération, un ressassement, un écho, un leitmotiv. Le mouvement cyclique de la mémoire de l'auteur, produit le mouvement en spirale de l'intrigue et, donne lieu à des transpositions et des interprétations musicales évoquant la forme cyclique en musique.

Conclusion

A travers cette étude, nous avons montré que chacun des trois auteurs a procédé à sa manière pour effectuer le passage d'un code sémiotique à un autre en malmenant le temps. Les liens entre la littérature et la musique se donnent à lire finalement quand le temps est remanié et parfois même effacé.

Il serait également intéressant, dans le domaine qui nous occupe, d'examiner d'autres formes musicales dans le but de retrouver en elles des aspects archétypiques, qui paraissent à priori fort proche de certains jeux sur des thèmes, mélodiquement, harmoniquement ou rythmiquement contrastés dans des formes comme la sonate et la fugue, par exemple. La musique et la littérature s'inscrivent alors dans une perspective idéale pour les auteurs en quête de renouvellement esthétique majeur.

Basé sur le principe de la polyphonie, ce renouvellement repose sur l'organisation en partition propre au langage musical et dessinent les contours d'un modèle esthétique que les trois auteurs, séduits par la tentation « compositionnelle » ont mis à l'épreuve de la transposition intersémiotique.

Cette recherche, à travers les auteurs que nous avons étudiés, de prototype formels innovants, semble avoir ouvert la voie de la recherche à une généralisation de l'approche intersémiotique (intermédiaire) et nous invite à une avancée vers l'exploration d'autres formes d'expressions artistiques, l'interpénétration des arts représentant une tendance forte de la recherche.

Nous espérons que l'avenir nous permettra de continuer dans cette voie, si largement ouverte.

Bibliographie

CORPUS D'ÉTUDE

- **HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus**, *Contes Fantaisies à la manière de Callot*, [1810-1814], traduit de l'allemand par Albert Béguin, Maxime Alexandre (éd.), Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio classique, 1964., pour la traduction française 1979.
- **HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus**, *Tableau nocturne II: Le Majorat*, Paris (Editions Philippe Forget), Imprimerie Nationale, Collection la Salamandre, 2002.
- **PROUST, Marcel**, *À la recherche du temps perdu : Le Temps Retrouvé*, Paris, éd. Robert Laffont, coll. Bouquins, première édition 1987(Cinquième réimpression 2002) tomes III, Paris, Éditions Gallimard, 1919- 1927.
- **BOUDJEDRA, Rachid**, *Fascination*, Alger, Anep, 2002.
- **BOUDJEDRA, Rachid**, *Les Figuiers de Barbarie*, Paris, Grasset, 2010.

Thèses

- **DURAND, Daniel**, *Écriture littéraire et écriture musicale : L'esthétique musicale dans l'œuvre narrative d'E.T.A. Hoffmann, T1*, Dir. Pr. Jean-Louis Bandet, univ. Rennes2, Decembre1999
- **IBRAHIM-OUALI, Lila**, *Écriture poétique et structures romanesques de l'œuvre de Rachid Boudjedra*, thèse de doctorat de troisième cycle en littérature française et comparée, sous la direction de M. Alain Montandon, Université Blaise Pascal Clermont II, U.F.R. des lettres et des sciences humaines. 1995.
- **LELIÈVRE, Stephane**, *Musique et littérature dans l'œuvre de Hoffmann: Une conception de l'art et ses prolongements dans les lettres et la musique Française*

au XIXe, Dir. Pr. Pierre BRUNEL, Université Paris IV, Sorbonne, École
doctorale : littérature Française et comparée, Le 5 décembre 2008.

- **MASSON M-N**, *De l'application de certains concepts linguistiques dans les processus d'analyse musicale ; réflexion théorique et analyse appliquée*, EHESS, Doctorat de l'Université, musique et science du langage, sous la direction de F. B. Mâche, 1998, non publié.
- **NICOLAZE-GARGAROS, Françoise**, *La réitération dans l'œuvre de Semprun : forme signifiante d'une quête identitaire tressée aux spirales de l'histoire* », thèse portant sur l'œuvre autobiographique de Jorge Semprun, soutenue à Montpellier en décembre 1996.
- **OUHIBI-GHASSOUL**, Bahia Nabila, *Pour une agression caractérisée de Rachid Boudjedra*, Études et recherches littéraires maghrébines, n° 5, Oran, Centre de recherches et d'informations documentaires en sciences sociales et humaines (C.D.S.H., C.R.I.D.S.S.H.), 1983.
- **PAUSET, Eve-Norah**, *Temps et récit chez GUSTAV MAHLER: Une lecture croisée de THEODOR W. ADORNO ET PAUL RICOEUR.*, Dir. Pr. Joëlle Caullier, Univ. Thèse de Doctorat de musicologie, U.F.R. Art et culture, Univ. De Lille III, 13 décembre 2003.

Ouvrages critiques consacrés à la littérature maghrébine d'expression française

- **ACHOUR Christiane, BEKKAT Amina**, *Clefs pour la lecture des récits : convergences critiques II*, Blida, tell, Clefs pour la littérature, 2002.
- Le Matin, Les chroniques de : Rachid Boudjedra, *La fascination de la forme*, 24 juin 2003.
- **BONN, Charles**, « *Le roman algérien au tournant du siècle : d'une dynamique de groupe émergent à une dissémination 'postmoderne'* » in *Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, 2001, p. 252-253 ; N° 16 de la revue Études littéraires

Maghrébines, sous la direction de B. Burtscher-Bechter et B. Mertz-Baumgartner.

- **BOUDJEDRA, Rachid**, le quotidien «*Liberté*» (interview), 22 avril 2010.
- **BOUDJEDRA, Rachid**, *La fascination de la forme*, Le Matin 24 juin, 2003.
- **BOUDJEDRA, Rachid**, *La Macération*, Paris, Seuil, 1985.
- **BOUDJEDRA, Rachid**, *La Répudiation*, Paris, Seuil, 1969.
- **BOUDJEDRA, Rachid**, *Pour un nouveau roman maghrébin de la modernité*, in- Cahier d'études maghrébines n°1, «*Maghreb et modernité* », sous la direction de Heller- -Goldenberg, Lucette, juin 1989.
- **BOUTET, Marc**, *Boudjedra l'insolé : la vie de Boudjedra*, L'Harmattan, Paris, critique littéraire, 1994.
- **BURTSCHER Bechter Beate et MERTZ-BAUMGARTNER Birgit**, *Subversion du réel: Stratégie esthétique dans la littérature algérienne contemporaine*, Paris, L'Harmattan, études littéraires maghrébines n° 16, 2001.
- **CHIKHI, Beida**, *Littérature algérienne : Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- **DEJEUX, Jean**, Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française, Paris, Éditions Karthala, 1984.
- **GAFAITI, Hafid**, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Seuil, 1987
- **ZELICHE, Mohammed-Salah**, *L'Écriture de Rachid Boudjedra. Poète(h)ique et politique des deux rives*, Paris, Karthala, 2005.

Ouvrages théoriques sur : Le temps, la littérature et la musique

- **ADORNO THEODOR** , Wiesengrund, *Mahler, une physionomie musicale*, Paris, Ed. de Minuit, 1976.

- **ARROYAS, Angel, Frédérique Y**, *La lecture musico-littéraire : à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*, Montréal, PUM, 2001.
- **BACHELARD, Gaston**, *La Dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1950.
- **BACKES, Jean -Louis**, *Musique et littérature*, Paris, Essai de poétique comparée, P.U.F, 1994.
- **BAKHTINE, Mikhaïl**, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. Tel. 1978.
- **BAKHTINE, Mikhaïl**, *La Poétique de Dostoïevski, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva*, Seuil, 1970/1998.
- **.BAKHTINE, Mikhaïl**, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski, trad. G.venet, l'Age d'homme*, 1970 .
- **BARTHES, Roland**, *Le plaisir du texte : Variation sur l'écriture*, Paris, le seuil, 2000.
- **BARTHES, Roland**, *Introduction à l'analyse structurale de récits*, paru originellement dans *Communications*, 8, 1966 ; repris dans *Poétique du récit*, Paris, Éd. du Seuil, 1977.
- **BASSIERE, Jean et SCHMELING, Manfred Dir.**, *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Honoré Champion, 2002,
- **BOSSEUR, Jean-Yves**, *Musique répétitive : Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve, 1992.
- **BOUCOURECHLIE, Andre**, *Le Langage musique*, Paris, Fayard, 1993.

- **BRUNEL, Pierre**, *Continuo Basso: musique et littérature mêlées*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- **BRUNEL, Pierre**, *Les Arpèges composés : Musique et littérature*, Paris, Éditions Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 1997.
- **BOSSEUR, Jean-Yves**, *Musique répétitive*, Vocabulaire de la musique contemporaine, Paris, Minerve, 1992.
- **BOULEZ, Pierre**, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Denoël, Gonthier, 1963.
- **CLARKE, Eric F**, *Considérations sur le langage et la musique*, in McADAMS Stephen et DELIÈGE Irène, *La Musique et les sciences cognitives*, Bruxelles, Mardaga, 1989.
- **CLAUDON, Franacis**, *La musique des romantiques*, Paris, PUF, 1992
- **CLEDER, Jean, MONTIER, Jean Pierre Dir**, *Proust et les images*, Rennes, PUR, 2003.
- **CUPERS, Jean-Louis**, *Huxley Aldous et la musique. À la manière de J.-S. Bach*, Bruxelles, P. U. de Saint-Louis, 1985.
- **CUPERS, Jean-Louis**, in *Aldous Huxley et la musique*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1985.
- **CUPERS, Jean-Louis**, *Le défi littéraire de la musique*, Bruxelles, P. U. de Saint-Louis, 1988.
- **DELEGE, Célestin**, *De la forme comme expérience vécue*, in **McADAMS Stephen** et **DELIÈGE, Irène**, *La Musique et les sciences cognitives*, Bruxelles, Mardaga, 1989.

- **DELEUZE, Gilles**, *Différence et répétition*, Paris, PUF, collection Epiméthée, 1968.
- **DESSONS, Gérard**, « *L'éthique de la manière* » dans *Ethique et significations, la fidélité en art et en discours*, éd. Kurts-Wöste L, Rioux-Watine M.-A., Vallespir M., Academia Bruylant, Louvain-la-Neuve, 2007.
- **DIDIER, Béatrice**, *La musique des lumières*, Paris, PUF, 1985
- **DOSSE, François**, *Histoire du structuralisme, Tome I, le champ du signe, 1945-1966*, éd. La Découverte, Paris, 1991.
- **DOSSE, François**, *Histoire du structuralisme Tome II, le chant du cygne, 1967 à nos jours*, éd. La Découverte, Paris, 1992.
- **ESCAL, Françoise**, *Contrepoints : Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.
- **EUSTACHE, Francis, De BOECK et LARCIER**, « *Analyse des différents stimuli auditifs : musique, langage et bruit. Etude comparative.* », C. D'Alessandro 2006.
- **FANO, Michèle**. (réal.), *Musique et modernité, Introduction à la musique contemporaine* (1er partie), INA. 1980.
- **FURTWANGLER, Wilhelm**, *Musique et Verbe*, traduit de l'allemand *Wort und Ton, Pluriel*, Albin Michel/Hachette, 1953, 1963, 1987.
- **GENETTE, Gérard**, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- **GENETTE, Gérard**. *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.
- **GIDE, André**, *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Folio Gallimard, 1995 [1925].

- **GIDE, André**, *Notes sur Chopin ; Fragments du « Journal »*, Paris, l'Arche, 1983.
- **GILLET, Louis**, *Sur Jean-Christophe*, Europe, novembre-décembre, 1965.
- **GRIFFITHS, Phillip**, *Brève histoire de la musique moderne de Debussy à Boulez*, Paris, Fayard, 1992.
- **HARMAT, Andrée-Marie**, *Journée d'étude « Littérature et musique »* du 31 mars 2009 à l'ENS.
- **HARMAT, Andrée-Marie**, *Des journées d'études L'Œuvre et ses techniques*, Paris, Nizet, 1957.
- **IMBERTY, Michel**, *Le style musical et le temps : aspects esthétiques et aspects poétiques*, in *L'Analyse musicale* n°32, 3ème trimestre 1993.
- **IMBERTY, Michel**, *Les Écritures du temps*, Paris, Dunod, 1981.
- **KLINKENBERG, Jean, Michèl**, *Précis de sémiotique générale*, Points Essais – sciences humaines, De Boeck et Larcier, 1996, Seuil, Paris, 2000.
- **KUNDERA, Milan**. *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, Folio, 1986; réédité, Gallimard, 1994, N.R.F.
- **KUNDERA, Milan**, *L'Insoutenable Légèreté de l'être* [*Nesnesitelná lehkost bytí*, 1984], traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2009.
- **KUNDERA, Milan**, *Les Testaments trahis*, Paris, Éditions Gallimard, 1993.
- **LELLAGADEC, Sadoulet**, *Temps et récit dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, Paris, Klincksieck, 1988.

- **LEVI-STRAUSS, Claude**, *L'homme nu*, in Mythologiques IV, Finale, Plon, 1971.
- **LEVI-STRAUSS, Claude**, *La structure et la forme, réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp*, Cahiers de l'Institut de science économique appliquée, série M, n°7, 1960.
- **LIEBRAND, Claudia**, *Apories du mythe de l'art. Les textes E.T.A. Hoffmann*, Fribourg-en-Brigau, 1996.
- **LOCATELLI, Aude**, *Littérature et Musique Au XXe siècle*, Que sais-je, 2001.
- **RICARD, François**, *Variations sur l'art de la variation*, in: Jacques et son maître de Kundera, Paris, Folio, 1998.
- **RICŒUR, Paul**, *Temps et récit I: l'intrigue et le récit historique*, Paris, Point, Essai, Seuil, 1983.
- **RICŒUR, Paul**, *Temps et récit II: la configuration dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, 1984
- **RICŒUR, Paul**, *Temps et récit III: Le temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1985.
- **RICŒUR, Paul**, *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, Point, Essai, 1998.
- **ROGER, Michel**, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 1996.
- **SABATIER, Françoise**, *La musique dans la prose française : des Lumières à Marcel Proust*, Paris, Fayard, 2004.
- **MARIN, Thierry**, *Pour un récit musical*, Paris, L'Harmattan, 2002.

- **MONTANDON, Alain**, *Écrits sur la Musique*, traduction de Brigitte Hébert et Alain Montandon, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1985.
- **Mc ADAMS, Stephen, DELIEGE, Irene**, *La musique et les sciences cognitives*, éd. Pierre Mardaga, Liège-Bruxelles, 1989.
- **NATTIEZ, Jean Jaques**, *Musicologie générale et sémiologie, Musique-passé-présent*, C. Bourgois, Paris, 1987.
- **OTT, Jacqueline**, *L'émotion musicale transposée dans l'œuvre romanesque de T. Mann*, *Revue de littérature comparée*, n° 3, Juillet-septembre 1987.
- **PASCAL, Dethurens** (dir.), *Musique et littérature au XXe siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998
- **PAUTROT, Jean-Louis**, *La Musique oubliée*, Genève, Droz, 1994.
- **PICARD, Michel**, *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989, p. 7.
- **PIETTE, Isabelle**, *Littérature et musique. Contribution à une orientation*
- **POULET, Georges**, *Études sur le temps humain*, t. 2, *La Distance intérieure*, Paris, Plon, 1952, réédition Pocket, 1996.
- **PROUST, Marcel**, *Du côté de chez Swann*, Paris, Garnier-Flammarion.
- *Théorique (1970-.1985)*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1987. Jean-Paul Olive (dir.), *Présents musicaux*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts 8 », 2009.
- **RUWET Nicolas**, « *Quelques remarques sur le rôle de la répétition dans la syntaxe musicale* », in *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.
- **RUWET, Nicolas**, *Langage, musique, poésie*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1972.

- **SLOBODA, John. A.**, *L'esprit musicien, psychologie cognitive de la musique*, P. Mardaga, Liège-Bruxelles, 1985.
- **SOURIAU, Etienne**, *La correspondance des arts, éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969.
- **TADIE, Jean Yves**, *Marcel Proust Biographie*, Paris, Folio. Gallimard, 1996.
- **TEICHMANN, Elizabeth**, *la Fortune d'Hoffmann en France*, Genève / Paris, Droz / Minard, 1961.
- **WÖRTSCHE, Thomas**, *Contes d'Hoffmann par la musique. Certaines distinctions*, libère l'E.T.A. Hoffmann Society, 33 (1978).

Ouvrages collectifs, numéros de revues et actes de colloques

- **BRUNEL, Pierre**, « *La modernité dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui* » in *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- **BACKES Jean-Louis, CLAUDE Coste, DANIELE Pistone**, *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Actes du colloque des 20-22 mars 1999 en Sorbonne, 2001. Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.
- **DAMBRE, Marc, GOSSELIN-NOAT, Monique (dir.)**, *L'éclatement des genres au XXe siècle*, Actes du colloque de Paris III Sorbonne-Nouvelle Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- **KHADRAOUI, Said, (Pré.)**, Colloque international, *Littérature maghrébine d'expression française : Pourquoi écrire et pour qui écrit-ton ? le 11 et 12 Novembre 2012*, Batna. Actes à paraître.

- **KURTS-Wöste, Lia, VALLESPER, Mathilde**, *Comment la stylistique peut-elle s'enrichir d'une perspective trans-sémiotique ?*, Actes du colloque de Rennes « Questions de stylistique, stylistique en question », février 2008.
- **LELIEVRE, Stéphane**, « *E.T.A. Hoffmann* », communication, le 10 Avril 2002, dans le cadre des conférences « Littérature et musique ».
- **Linguistique et littérature**, Actes du colloque de Cluny, 16-17 avril 1968, in *La Nouvelle Critique*, numéro spécial, 1969.
- **SOUILLER, Didier (dir.) et TROUBETSKOY, Wladimir**, *Littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Premier cycle », 1997
- **VALLESPER, Mathilde**, *La linguistique cognitive au service de l'histoire de la littérature: la poésie moderne comme altération cognitive*, actes du colloque de Besançon « linguistique et littérature », novembre 2007.
- **VALLESPER, Mathilde**, *Comment la stylistique peut-elle s'enrichir d'une perspective trans-sémiotique ?*, Actes du colloque de Rennes « Questions de stylistique, stylistique en question », février 2008.

Théories et critiques littéraires générales

- **BENVENISTE, Emile**, *Sémiologie de la langue*, dans *Semiotica*, 1969, n° 1-2
- **DERRIDA, Jaques**, *L'écriture et la différence*, Points Essai, Seuil, Paris, 1979 - 1967.
- **DETRIE, Cathrine**, *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Honoré Champion, Lexica, 2001.
- **GENETTE, Gerard**, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

- **JOUVE, Vincent**, *La poétique du roman*, 2^e éd. Paris, Colin, Campus, lettre, 2001.
- **HENAULT, Anne**, *Questions de sémiotique*, Paris, PUF, 2004.
- **KLINKENBERG, Jean-Michèl**, *Précis de sémiotique générale*, Points Essais - sciences humaines, De Boeck et Larcier, 1996, Seuil, Paris, 2000.
- **KRISTEVA, Julia**, *Séméiotiké*, Paris, le seuil, Points, 1969.
- **LEJEUNE, Philippe**, *Les brouillons de soi*, Paris, Le Seuil, 1998.
- **MAINGUENEAU, Dominique**, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.
- **MICHAUD, Guy**, *Connaissance de la littérature : 1. L'Œuvre et ses techniques*, Paris, Nizet, 1957.
- **ROBBE-GRILLET, Alain**, *Le miroir qui revient, Angélique ou l'enchantement, les derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, respectivement, 1984, 1987, 1994.
- **ROBBE-GRILLET, Alain**, « *Ordre et désordre dans le récit* », Le Voyageur, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2001 [1978]). **ROBBE-GRILLET, Alain**, « *Ordre et désordre dans le récit* », Le Voyageur, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2001 [1978]).
- **TODOROV, Tzvetan**, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, seuil, 1970.
- **TOMASSINI, Giovanni Battista**, *le récit dans le récit, Analyse théorique des procédures d'insertion narrative*, Rome, Bulzoni, 1990.
- **YVON, Belaval**, *La Recherche de la poésie*, Paris, Gallimard, 1947.

Ouvrages de Linguistique

- **ARGOD-DUTARD, Françoise**, *La linguistique littéraire*, Paris, Colin, synthèse, lettres, 1998.
- **MAINGUENEAU, Dominique**, *Linguistique pour les textes littéraires*, 4ème. Éd. Paris, COLIN, lettres SUP., 2005.
- **TISSET, Carole**, *Analyse linguistiques de la narration*, Paris, Sedes, Campus, linguistique, 2000.

Ouvrages de domaines divers

- **ARISTOTE**, *Poétique*, Paris, Poche, 1990.
- **BARBERIS, Pierre**, *Le prince et le marchand*, Paris, Fayard, 1980.
- **BEGUIN, Albert**, *Hoffmann E.T.A., Le Chat Murr*, Paris, Gallimard, 1943.
- **CASTEX, Pierre-George**, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.
- **CAILLOIS, Roger**, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- **DEMET, Michel-François**, *Hoffmann (Ernst Theodor Amadeus) 1776-1822*, dans Encyclopédia Universalis, .2009
- **DESSONS, Gérard**, *L'éthique de la manière dans Ethique et significations, la fidélité en art et en discours*, éd. Kurts-Wöste L, Rioux-Watine M.-A., Vallespir M., Academia Bruylant, Louvain-la-Neuve, 2007.
- **DOSSE, François.**, *Histoire du structuralisme, Tome I, le champ du signe, 1945-1966*, La Découverte, Paris, 1991 et *Tome II, le chant du cygne, 1967 à nos jours*, La Découverte, Paris, 1992.

- **DUCHATELET, Bernard**, *Les débuts de genèse*, Paris, thèse, Paris VII, 1976.
- **EILERT, Heath**, « *La réalité et magie de scène de fées* », dans Id., *le théâtre dans l'art du conte. Une étude sur la plante E.T.A. Hoffmann*, Tübingen, 1997.
- **HUXLEY, Aldous**, *Contrepoint*, Paris, trad. Jules Castier, Plon, Le livre de Poche, LGF, 1961(1953).
- **HUXLEY, Aldous**, *Pont Counter Point*, chapitre 22.
- **MANUEL, Roland (Dir.)**, *Encyclopédie de la pléiade, Histoire de la msique2 : Du XVIII à nos jours*, Paris, Gallimard, 1963.
- **GLUCK, Ritter E.T.A. Hoffmann**, In: *E.T.A. Hoffmann Werke*, Insel Verlag,
- **GRABOCZ, Marta**, *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt, influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*, Kimé, Paris, 1996 (1986).
- **HATTEN, Robert**, *Musical meaning in Beethoven, Markedness, Correlation, and interpretation*, Indiana University Press, Bloomington, 1994.
- **JARRELL, Michel**, *Emergence : NachleseVI*, Paris, Henry Lemoine, 2012.
- **LOJKINE, Stéphane**, *La scène et le roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002.
- **LOTEY, Andrée**, *De Manosque à Mozart*, www.forum.umontreal.ca.
- **MELLIER, Denis**, *La Littérature fantastique*, Seuil, Paris, 2000.
- **OSWALD, Ducrot**, *Les mots du discours*, Paris, Minit, 1980.
- **ORTEL, Philippe**, *Discours, images, dispositifs*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- **MANN, Thomas**, *Le Journal du Docteur Faustus*, Bourgois Christian, 1994.
- **SCHNEIDER, Marcel**, *Hoffmann le météore*, Paris, Rocher, 2006.

- **SCHNEIDER**, Marcel *Hoffmann E. T. A. Biographie*, Paris, Julliard, 1979.
- **VAX, Luis**, *l'Art et la littérature fantastique*, Paris, P.U.F., 1960.

Références électroniques

- **ANDREE, Lotey**, *De Manosque à Mozart*, www.forum.umontreal.ca
- **BARONI, Raphaël**, « *Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale ?* », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 21 décembre 2011, consulté le 08 avril 2014. URL : <http://narratologie.revues.org/6461>
- **CAUNAC, François**, real. *La petite phrase de Vinteuil – Proust* ,13.01.2013, <https://www.franceculture.fr/emissions/le-gai-savoir/la-petite-phrase-de-vinteuil-proust>. Consulté le 07-02-2017.
- **COLLOMB, Michel**, *La Conception formaliste de l'évolution littéraire*, http://www.academia.edu/6509892/La_Conception_formaliste_de_l%27%C3%A9volution_litt%C3%A9raire, consulté le 10 avril 2014.
- **DECLAIRE, Vincent**, *Michaël Jarrell et le violoncelle*, Document téléchargé depuis www.cairn.info - - 105.105.31.76 – Consulté le :29/03/2017 08h49. © S.E.R.
- **GARRIGUES**, « **STRUCTURE**, *musique* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 28 avril 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/structure-musique>
- **HARMAT, Andrée-Marie**, « *Formes musicales et formes littéraires. Réflexions sur le dispositif esthétique musical au service de la représentation littéraire* », *Fabula / Les colloques, Littérature et musique*, URL :

<http://www.fabula.org/colloques/document1267.php>, page consultée le 29 juin 2012.

- **JANIN, David.** *Vers une modélisation combinatoire des structures rythmiques simples de la musique*, Revue Francophone d'Informatique Musicale, 2012, 2, <http://revues.mshparisnord.org/rfim/index.php?id=222>. <hal-00608295v3>
- **PATRICK, Flack,** *Structures temporelles dans la poésie des formalistes russes : répétition, accord, rythme, série du vers*, Kimé, 2013. http://www.academia.edu/3743317/Structures_temporelles_dans_la_poetique_des_formalistes_russes_repetition_accord_rythme_serie_du_verse. Consulté le 28 Avril 2014.
- **PHILIPPOT,** « **COMPOSITION MUSICALE** », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 28 avril 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/composition-musicale/>
- **PHILIPPOT, Monique,** « *Musique et langage* », *Revue de métaphysique et de morale*, 2007/2 (n° 54), p. 205-219. DOI : 10.3917/rmm.072.0205. URL : <http://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2007-2-page-205.htm>. Date de consultation : 10/04/2017, 14h44.
- **PORCELL,** « **STRAUSS BOTHO (1944)** », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 3 mai 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/botho-strauss/>
[-http://www.babelmed.net/letteratura/236-algeria/6104-les-figuiers-de-barbarie-de-rachid-boudjedra.html](http://www.babelmed.net/letteratura/236-algeria/6104-les-figuiers-de-barbarie-de-rachid-boudjedra.html) consulté le 12-6-2017.

-<https://brumes.wordpress.com/about/>.Préludes fantastiques : Les Contes nocturnes d'E.T.A. Hoffmann 8 novembre 2009, Consulté le 14 janvier 2012.

- **VALLESPIR, Mathilde**, "*Langage et musique : approches sémiotiques*", Littérature et musique, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1274.php>, Consulté le 14 juin 2011.

Table des matières

Sommaire

Introduction	5
---------------------	----------

Chapitre I : Les Fondamentaux : Temps, récit et musique.

I.1. Les fondamentaux : Temps, récit et musique	13
<i>I.1.1. Temps et récit</i>	13
<i>I.1.2. Temps et musique</i>	17
<i>I.1.3. Récit et musique</i>	21
<i>I.1.4. Temps musical et temps romanesque</i>	26
I.2. Langage et musique	30
<i>I.2.1. Sémiotique et perception</i>	31
<i>I.2.2. Mise en relation</i>	34
<i>I.2.3. Pour une sémiotique cognitive comparée des arts</i>	38
I.3. La lecture de la musique dans la littérature	39
<i>I.3.2. De la narration romanesque à la narration musicale</i>	46
<i>I.3.3. La composition musicale dans l'écriture romanesque contemporaine</i>	49
I-4- Formes musicales et formes littéraires	55
<i>I.4.1. Musique, intrigue et narrativité</i>	63
<i>I.4.2. L'intrigue : Jeu de la tension et de sa résolution</i>	65
<i>I.4.3. Intrigues musicales</i>	70

Chapitre II: Hoffmann ou le temps mythique

II.1. Traits d'écriture	77
<i>II.1.1. L'influence musicale</i>	78
<i>II.1.2. Influence biographique</i>	83

II.1.3. <i>Du fantastique</i>	85
II.2. Le temps mythique	92
II.2.1. <i>Entre temps réel et temps fantastique dans Le Chevalier Gluck</i>	92
II.2.2. <i>Le temps fantastique dans Le Chevalier Gluck</i>	95
II.2.3. <i>De la forme musicale</i>	100
II.2.3.1. <i>La forme sonate</i>	102
II.3.3.3. <i>Le temps fantastique et la forme musicale dans Le Chevalier Gluck</i>	108
II.3. La notion de voix	118
II.3.1. <i>La voix dans le Majorat</i>	118
II.3.2. <i>La voix musicale</i>	120
II.3.3. <i>Omniprésence du sonore</i>	122
II.3.4. <i>La narration tambour battant</i>	124
II.4. Ordres des motifs	125
II.4.1. <i>Répétitions</i>	125
II.4.2. <i>Réurrences</i>	126
 Chapitre III : Proust ou la cathédrale du temps	
III.1. La Recherche, une vie à retrouver	132
III.1.1. <i>A la recherche de Marcel Proust</i>	132
III.1.2. <i>Secrets de Polichinelle</i>	136
III.1.3. <i>L'ambition littéraire dans Le Temps Retrouvé</i>	139
III.2. Proust ou l'entreprise temporelle	141
III.2.1. <i>Les sensations temporelles</i>	142
III.2.2. <i>Construction temporelle : La Cathédrale</i>	146
III.2.3. <i>Le temps dans Le Temps retrouvé</i>	150
III.3. Une religion de l'art	161
III.3.1. <i>La musique pour Marcel Proust</i>	163
III.3. 2. <i>La musique dans Le temps retrouvé</i>	168

III.4. De la forme arborescente.....	174
<i>III.4.1. La pensée comme réseau : Stratégie esthétique.....</i>	<i>176</i>
<i>III.4.2. Arborescence en musique</i>	<i>179</i>
a. La structure musicale	180
b. L'arborescence de la structure rythmique.....	183
c. La symphonie en arborescence	184
III.4.3. Retrouvé l'arborescence dans <i>Le Temps Retrouvé</i>.....	186
a. La phrase du côté de chez Proust.....	188
b. De la métaphore dans tous ses états	192
c. Ecriture en arborescence.....	195

Chapitre IV: Boudjedra ou le temps affolé

IV.1. Boudjedra, une quête d'écriture renouvelée	211
<i>IV.1.1. Boudjedra, Une littérature à l'image de sa vie !</i>	<i>211</i>
<i>IV.1.2. Boudjedra et la quête littéraire.....</i>	<i>213</i>
IV.2. Fascination, une esthétique de l'écriture	216
<i>IV.2.1. L'intertextualité.....</i>	<i>218</i>
<i>IV.2.2. La subversion</i>	<i>220</i>
<i>IV.2.3. Les souvenirs</i>	<i>223</i>
<i>IV.2.4. Les Voix</i>	<i>225</i>
IV.3 l'esthétique musicale dans <i>Fascination</i>	227
<i>IV.3.1. Thème et variation.....</i>	<i>227</i>
<i>IV.3.2. Les répétitions.....</i>	<i>235</i>
<i>IV.3.3. Le modèle de la fugue dans <i>Fascination</i></i>	<i>245</i>
IV.4. Le temps affolé	250
<i>IV.4.1. L'histoire d'une Histoire</i>	<i>251</i>
<i>IV.4.2. Reflets du Temps.....</i>	<i>255</i>
<i>IV.4.3. Forme cyclique du temps</i>	<i>259</i>
Conclusion.....	272
Bibliographie.....	278

Novelistic time and musical form in “ETA Hoffmann, M.Proust and R.Boudjedra”.

Abstract

Literature is an art that takes place with time just like music with a beginning, a middle and an end, and a transformation logic that ensures its cohesion.

We often encounter a story of the Fantastic in fantasies after Callot in Hoffman the past of a period of time and the life story < to find out > in Proust, and a story of history in the fascination of Boudjedra. These texts are torn between the present and other days belong in to history, but also to a community that is a precise culture. Here two temporalities are opposed to the different level of diaeresis, the history temporality and fiction temporarily. It is why we suggest to explain the functioning of temporal structure, through references to music in literature.

If we consider novelistic writing suggesting their temporal and making up characteristics that make it possible to receive the text itself as a kind of music score, we can honestly wonder how to read that link existing between literature and music in E. T. A. Hoffmann, Proust and Boudjedra?

Thought unconventional and fantastic aspects power to Hoffmann's romantic writings, because of this practical experience as an author and composer, his varied writing (style), changeable and disconcerting are noticeable even though his readings are too demanding in the end, the readers managed to grasp his coherence and discover some modernity in his tales in which he could inject, owing to his genius, some sort of Music Sonata as well.

From our arborescent development of thought in which the narrative time in Proust is upset and unclear overwhelmed by remembrance of the time lost and by the

attraction of remote times ,he tries to find again in his description ,proust's writing offers to the readers a temporal arrangement of musical notes on one hand and a musical symphony on the other .

The cyclical form and the fighting of times in boudjedra's writings, expressed thought a non linear narrative, subversive and frantic, surging between a worried present, a slave of a turbulent past that reflects his delusions and fantasies though a lavish use of description, recurring ideas, the repetitions of words and sentences, all this makes it possible for the reader to have a metaphorical interpretation similar to that of a musical fugue.

keywords

The cyclic form, the nesting of times, temporal distribution ,the musical Sonata, arborescence , the musical fugue .