



HAL
open science

Voir et entendre par le roman

Marie-Madeleine Gladieu, Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Marie-Madeleine Gladieu, Alain Trouvé. Voir et entendre par le roman. Éditions et Presses universitaires de Reims, 4, 220 p., 2010, Approches interdisciplinaires de la lecture, ISSN 1771-236X, Gladieu, Marie-Madeleine; Trouvé, Alain, 978-2-915271-35-5. 10.4000/books.epure.975 . hal-02936029

HAL Id: hal-02936029

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02936029v1>

Submitted on 22 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Collection dirigée par
Marie-Madeleine Gladiou et Alain Trouvé

Approches interdisciplinaires de la lecture n°4
Voir et entendre par le roman

épure
ÉDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES

Voir et entendre par le roman

Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé (dir.)

DOI : 10.4000/books.epure.975
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2010
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 9782374961910



<https://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2010
EAN (Édition imprimée) : 9782915271355
Nombre de pages : 220

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



Référence électronique

GLADIEU, Marie-Madeleine (dir.) ; TROUVÉ, Alain (dir.). *Voir et entendre par le roman*. Nouvelle édition [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2010 (généré le 22 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/975>>. ISBN : 9782374961910. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.975>.

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

© Éditions et Presses universitaires de Reims, 2010
Licence OpenEdition Books

RÉSUMÉS

« Voir et entendre par le roman » réunit les actes du séminaire Approches Interdisciplinaires de la Lecture (AIL4), tenu à Reims en 2008-2009. De la vision au sens propre du terme à la représentation mentale en passant par toutes les formes de l'imaginaire, il n'est pas aisé de dire ce que le lecteur de roman voit effectivement par le double prisme de la fiction et de l'écriture. Le roman lui donne également à entendre au sens acoustique du terme et peut-être au-delà, selon des modalités variées, de l'audition racontée à la musique mimée par le texte romanesque, par quoi l'écriture narrative tend vers le poème. Le présent volume, approfondissant la notion d'hétérogénéité romanesque, objet du précédent séminaire, explore ces deux voies de l'expérience humaine. Il en étudie les affinités et décalages, à partir d'un corpus varié, brassant les époques et les aires culturelles. L'étude littéraire se nourrit au passage de réflexions anthropologiques, linguistiques et esthétiques.

MARIE-MADELEINE GLADIEU (DIR.)

Professeur de littérature espagnole, à l'université de Reims Champagne-Ardenne,
CIRLEP

ALAIN TROUVÉ (DIR.)

Maître de conférences HDR de littérature française du vingtième siècle, université de Reims Champagne-Ardenne. Domaines de recherche : théorie de la littérature et de la lecture, littérature et autres arts, littérature et sciences humaines. A publié notamment *Le Lecteur et le livre fantôme* (2000), *Le Roman de la lecture* (2004), *L'Arrière-texte Pour repenser le littéraire* (co-écriture, 2013), *Lire l'humain* (2018) et *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte* (2018). Co-fondateur du séminaire Approches Interdisciplinaires de la Lecture en 2005.

SOMMAIRE

Avant-propos

Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé

Lire le roman : entre comprendre et percevoir

Alain Trouvé

Le roman d'un problème à l'autre

Déclinaisons de la vision et de l'audition en régime romanesque

Problème de l'unité des faits mentaux

De la vision en régime romanesque

Le jeu circulaire de l'imagination : un paradigme du fantastique dans Continuité des parcs de Julio Cortázar

Harry Belevan

Voir le Graal : enjeux et failles du regard dans la Queste del saint Graal (vers 1220)

Laurence Hélix

Avoir ou voir le Graal : de la relique à l'icône

Faire voir le Graal, une gageure pour le romancier

De l'œil à l'oreille : la parole réhabilitée

« Écoutez/r Voir » : de Michel Picard à Elsa Triolet et vice-versa

Alain Trouvé

L'article

Le roman

Voir et entendre à l'épreuve du roman

Connaissance et vérité, « Mentir-vrai » de l'art romanesque

Représenter les personnages invisibles dans le roman hispanique

Marie-Madeleine Gladieu

Roman et cinéma dans Mala índole (1998) de Javier Marías : Elvis à Acapulco, ou Entre réel et fiction, une histoire de doubl(ur)es

Emmanuel Le Vagueresse

Auditions romanesques

De l'audition à la pratique de l'écriture lecture

Alain Trouvé

Contribution à la conception des aphasies

« De la relation entre signes visuels et auditifs »

Le Linguiste et l'inconscient

La guaracha del Macho Camacho de Luis Rafael Sanchez

Marie-Madeleine Gladieu

Auditions dans deux romans du XVIII^e siècle : Les Illustres Françaises, Dolbreuse ou l'homme du siècle ramené à la vérité par le sentiment et par la raison

Françoise Gevrey

La culture sensible auditive dans *Les Illustres Françaises*

Les étapes du changement

Audition et sentiment dans *Dolbreuse*

Bibliographie

Mélophobie « critique » et modèle musical dans L'Homme sans qualités de Robert Musil

Frédéric Sounac

Une mélophobie parodique et raisonnée

La musique, modèle des « pensées vivantes »

Narrativité visuelle et sonore du Procès-verbal de J.-M.-G. Le Clézio et transposition sémiotique par E. Baudouin

Sylvie Ferrando

Le texte de J.-M.-G. Le Clézio

Les vues imageantes, les états mentaux iconiques

Vues imageantes et évocations sonores

L'interprétation d'Edmond Baudouin

Adaptation, transposition ou transfiguration ?

Bris de notes, bruits de bottes

Anne-Élisabeth Halpern

Titres : de la mention au programme

Citations musicales

Voix et silence

Temps, *tempo*, Histoire

Musique modèle d'écriture

Bibliographie

Avant-propos

Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé

- 1 Pour sa quatrième session, le séminaire « Approches Interdisciplinaires de la Lecture » a choisi de poursuivre sa réflexion sur le roman en interrogeant ces deux actes fondamentaux, « voir » et « entendre » lorsqu'ils sont portés par la fiction romanesque. Il s'agit encore de creuser le sillon tracé à propos du volume précédent consacré à « l'hétérogénéité romanesque ». Plus que jamais interdisciplinaire, puisqu'il fédère des chercheurs issus des deux grands laboratoires rémois en lettres et sciences humaines, le CIRLEP et le CRIMEL, ce séminaire a bénéficié une fois encore d'une grande variété de concours parmi lesquels un écrivain d'Amérique latine, des spécialistes de littérature française du Moyen-Âge, du XVIII^e au XX^e siècle, de littérature comparée et de littérature en langue allemande et espagnole. Il s'est également enrichi grâce à la présence régulière d'autres collègues et amateurs de littérature, d'étudiants en master et en doctorat. Que tous soient ici remerciés.
-

AUTEURS

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Lire le roman : entre comprendre et percevoir

Alain Trouvé

- 1 Au cœur du séminaire de l'an passé (« Lire l'hétérogénéité romanesque »¹) a surgi la double question de la vision et de l'audition romanesque. Au-delà du littéraire et de l'artistique qui en constituent l'horizon immédiat, elle engage une réflexion linguistique et philosophique sur ces deux termes : vision, audition. *Voir* et *entendre* peuvent s'appréhender sous l'angle de la sensation, d'ordre physique, mais aussi de la perception qui en exprime le retentissement dans la conscience et entre à ce titre dans le champ des actes d'intellection. La partition adoptée pour cette nouvelle session et pour le présent volume apparaît d'emblée quelque peu artificielle, le *voir* et l'*entendre* étant, on le vérifiera, par de multiples aspects plus liés que disjoints.
- 2 De la vision au sens propre du terme à la représentation mentale en passant par toutes les formes de l'imaginaire, il n'est pas aisé de dire ce que le lecteur *voit* effectivement à travers le double prisme de la fiction et de l'écriture. « Voir par le roman » pose donc la question du statut de cette vision ainsi que de ses modalités ; il s'agit aussi de se demander ce que l'écriture / lecture de roman doit aux formes contemporaines de l'expression iconographique : photographie, affiche, cinéma... Une première problématisation grossière pourrait opposer ici ceux qui croient voir se dérouler, à l'occasion de leur lecture d'un roman, une sorte de film intérieur et ceux pour qui il s'agit d'une illusion puisque les mots opèrent au niveau du sens et de la signification.
- 3 Si le roman donne à *voir* de diverses façons, il donne également à *entendre* au sens acoustique du terme et peut-être au-delà, selon des modalités variées, de l'audition racontée à la musique mimée par le texte romanesque, par quoi l'écriture narrative tend vers le poème. Du musicien héros de roman à l'oreille musicale du romancier ou du lecteur, la place de la musique et du son dans le roman peut se penser de multiples façons : ornementale, occasionnellement thématique ou essentielle.
- 4 Dans ce propos liminaire, on n'aura pas l'ambition de répondre à toutes ces questions qui feront l'objet du présent volume. Il s'agit surtout de marquer une continuité de réflexion, de poser quelques définitions avec leurs implications. Quels liens de

l'hétérogénéité à l'audiovision ? Comment se déclinent, à propos du roman, ces deux verbes : voir et entendre ? Quelles conceptions du langage et de la pensée sont ici en question ?

Le roman d'un problème à l'autre

- 5 Les questions de l'altérité et de l'hétérogénéité qui touchent à tout le champ littéraire prennent une acuité particulière à propos du roman. Tentons de rappeler pourquoi. Nous l'écrivions naguère :

La catégorie de l'hétérogène, comme celle de l'autre², traverse toutes les disciplines : sciences exactes, sciences de la vie et de l'homme, activité artistique. De la simple différence d'éléments composant un tout selon une unification que certains qualifieront de dialectique, à la dissemblance plus accusée mettant en péril la belle unité du tout ainsi formé, se laisse déjà entrevoir l'ambivalence de l'hétérogénéité. Spécialement concernée : la relation esthétique qui repose en dernier ressort, s'agissant de littérature, sur une appréciation, autrement dit une lecture.³
- 6 L'« hétérogène » apparaît comme une modalité radicale de l'autre. À côté de l'« altérité » rassurante, permettant au sujet d'élaborer et d'enrichir son identité, il faut en effet accueillir, dérivant du même radical latin *alter*, une inquiétante altération qui délite les formations identitaires jusqu'à les rendre méconnaissables et peut-être inaccessibles à la conscience⁴. Le roman, par sa dimension essentiellement fictionnelle, présente à cet égard une spécificité qui a retenu l'attention lors des deux sessions précédentes.
- 7 Aussi la formule « Lire l'hétérogénéité romanesque » peut-elle se décliner selon trois versions : 1/ l'articulation par le romancier de champs d'altérité (modérément hétérogènes) favorisant la construction identitaire du lecteur (c'est par exemple le schéma du roman de formation) ; 2/ le maintien dans l'écriture romanesque de lignes de fracture qu'il revient au lecteur, coopérant avec le romancier, d'unifier dans une perspective esthétique (selon un processus de *réparation*, si l'on veut s'exprimer en termes psychologiques) ; 3/ l'homogénéisation impossible, perçue comme échec ou source de remise en question, objet de satisfaction ou de malaise.
- 8 La question de l'homogène et de l'hétérogène est aussi celle des valeurs, qui requiert déjà le lexique de la vision. *Weltanschauung*, disent les Allemands. De Lukàcs⁵ à Pavel⁶, qui propose une conception renouvelée et différente du roman, subsiste un point d'accord. Si l'épopée est un récit dans lequel les valeurs du monde sont homogènes au héros, le roman est celui qui fait apercevoir leur hétérogénéité problématique et plus ou moins irréductible. Mais là où Lukàcs hiérarchise, pour qui le grand roman réaliste représente le sommet d'un art romanesque permettant au lecteur de résorber l'hétérogénéité du héros au monde en tirant à son profit la leçon de son aventure, Pavel classe des manières esthétiques de traduire cet affrontement et pose comme critère de la grande œuvre la convergence entre l'univers du héros et les procédés littéraires susceptibles de l'éclairer. La vision du monde se trouve ainsi réfractée par la vision esthétique.
- 9 Les questions du voir et de l'entendre touchent aussi au problème de la représentation romanesque, affectée par la disparité des sous-genres (merveilleux, fantastique, réaliste), parfois infiltrée par l'antinomie du fictionnel et du factuel. Fictionnellement,

le monde du roman est un monde dans lequel on voit et l'on entend. Selon le degré de vraisemblance obtenu par le romancier, le lecteur pourra imaginativement participer à cette expérience sensorielle prêtée aux personnages, la rapportant sans doute à son expérience propre.

- 10 Ici vient se greffer la question complexe et déjà largement explorée des rapports entre référent fictif et référent réel, question dite de l'étanchéité de la fiction. On peut renvoyer par exemple à ce sujet au numéro spécial de la revue *Littérature* « Roman Fiction » (n° 123, décembre 2001), notamment à l'article de Christiane Montalbetti « Fiction, réel, référence » discutant la position « étanchéitaire » des narratologues (Hamburger, Genette) qui ont tenté d'établir une coupure radicale entre les univers de la fiction et ceux de la réalité, au point qu'un référent géographique, par exemple, pris dans un roman, perdrait toute valeur de réalité. Rappelons aussi que la critique de l'autonomie complète de la fiction fut amorcée par le livre de Thomas Pavel, *Univers de la fiction* (1988). Ce que nous voyons par la littérature, ce que nous nous représentons, n'est pas sans lien avec le monde tel que nous l'appréhendons dans nos expériences de la réalité, tel est encore le sens d'un essai plus récent de Tzvetan Todorov mettant en garde contre les ravages d'une conception purement autonome du littéraire dans *La Littérature en péril* (Paris, Flammarion, 2007). La remarque vaut spécialement pour le roman.
- 11 En même temps, ce que le roman nous donne à voir est médiatisé par des référents déjà artistiques, les tableaux, voire les œuvres musicales⁷. On a pu ainsi soutenir que la ville est un livre, tant la culture semble modeler les images matérielles que la cité met sous nos yeux ; les cathédrales furent en leur temps pensées comme des catéchismes. On trouve en filigrane dans le volume consacré à « l'hétérogénéité romanesque » des approches de cet aspect.
- 12 Dans le roman d'Alejo Carpentier *El siglo de las luces*, les tableaux de la Renaissance flamande (Bosch, Breugel) modèlent certaines descriptions et participent chez l'auteur et chez le lecteur d'une vision baroque de l'histoire, et d'un monde aux valeurs instables :
- Le référent pictural ou musical – non seulement les tableaux et les opéras du temps de la diégèse mais la place de l'art dans une société donnée – représente une trace visible du passé, il témoigne de « l'inexplicable et court passage de l'homme sur la terre ».⁸
- 13 Le phénomène est d'autant plus complexe que les tableaux référent entre eux suivant un mécanisme d'intericonicité. Il en va ainsi du motif Renaissance de l'Annonciation dont les romanciers modernes (Klossowski, Vargas Llosa⁹) ont évoqué la résurgence dans des œuvres contemporaines.
- 14 Un autre aspect, celui de la hiérarchie des sens, pose problème : l'œuvre de Klossowski évoque « L'impérialisme occidental qui prône la suprématie de la vision sur les autres sens »¹⁰.
- 15 Le rapport entre tableau et photographie interrogé dans *Roberte ce soir* montre aussi la complexité de la vision en art. L'écriture du romancier Klossowski autour de tableaux et de photographies met en lumière une différence de nature. Ce qui vient sous l'objectif du photographe apparaît (sauf trucage) comme un bloc d'homogénéité. La peinture, elle, accueille le sacré, dimension hétérogène à l'expérience ordinaire, pour le célébrer ou le profaner, mais toujours pour penser la situation de l'homme dans le monde, sa condition.

- 16 La réflexion sur le croisement entre roman et peinture a encore mis en évidence l'idée d'une éducation du regard qui oriente insensiblement l'idée de vision vers l'intellection. Il faut apprendre à lire l'image et spécialement la peinture, selon le mot de Rilke : « *Ich lerne sehen* »¹¹. Le passage de la connaissance par les sens est nécessaire à la connaissance du monde. La vision participe d'une modélisation cognitive du réel. Voir ne signifie pas seulement percevoir, mais aussi créer. Wordsworth : « Nous ne percevons pas seulement le monde, nous le créons ». Ce passage de la vue comme sensation à la vue comme connaissance rejoint la conception de Goodman pour qui la dimension sensible de l'expérience esthétique est déjà connaissance¹². L'application de la vision à la sphère intellectuelle apparaît encore dans la complicité entre le vocabulaire de la vision picturale et celui de l'expression littéraire. Ainsi de la couleur qui renvoie aussi bien à l'art pictural qu'à la rhétorique¹³.
- 17 Le présent séminaire aura l'occasion de revenir à Lessing, dont le *Laocoon* plusieurs fois commenté l'an passé¹⁴, distinguait arts de l'espace (essentiellement visuels) et arts du temps au rang desquels se trouvent la musique et la littérature, donc le roman. Ce qui n'empêche pas le roman moderne de subvertir cette distinction comme chez Angela Carter qui invente un roman à entrées multiples, sans commencement ni fin, dont l'écriture se nourrit des relances picturales¹⁵.
- 18 Le roman dessine ainsi entre audition et vision une série de figures qui tantôt les rapprochent, tantôt les distinguent ou les mettent en concurrence reprenant le poncif antique de *l'ut pictura poësis* : la poésie serait-elle un médiateur entre roman et peinture ? Le roman donnerait à voir en se faisant poème. La supériorité de l'expérience par les mots fut affirmée par Flaubert et Mallarmé qui refusèrent l'illustration. Certains auteurs contemporains en ont jugé différemment, jouant ostensiblement des effets complexes résultant de l'insertion de tableaux dans leurs romans. C'est le cas de Klossowski et de Vargas Llosa, déjà évoqués, d'Elsa Triolet, aussi, qu'on retrouvera plus loin.
- 19 Avec la dimension poétique du roman, c'est enfin tout un aspect du rapport entre écriture et sonorité qui revient au premier plan. Sylvie Germain joue ainsi dans *Magnus* avec le leitmotiv de la *Todesfuge* (Paul Celan) : « Lait noir de l'aube.../ Nous creusons une tombe dans les airs »¹⁶.
- 20 Ce retour sur les pistes ouvertes lors du séminaire précédent suggère, s'agissant de *voir* et d'*entendre*, que la frontière entre les expériences physique et intellectuelle est poreuse, mouvante, tantôt affirmée, tantôt récusée.

Déclinaisons de la vision et de l'audition en régime romanesque

- 21 Examinons à présent ce que peuvent nous apprendre à ce sujet les approches lexicale et narratologique, croisées avec l'intuition poétique.
- 22 On distingue parmi les très nombreuses acceptions recensées dans *Le Grand Robert* six degrés de sens pour le verbe *voir* :
- percevoir par le sens de la vue (avec les yeux) ;
 - se représenter un objet antérieurement vu mais momentanément absent (aussi voir en songe, en rêve une personne dont on est séparé) ;
 - imaginer ;

assister, être spectateur, témoin de ;
 considérer attentivement, étudier, examiner ;
 se représenter par la pensée, concevoir, connaître.

- 23 La gradation, du physique au mental, est nette. Voir, au sens de *imaginer*, toutefois, est ambigu. Il peut renvoyer au fantasme ou à l'invention de relations nouvelles entre les choses par l'imagination poétique, selon la distinction posée par Coleridge entre *fancy* et *imagination*¹⁷. Il s'applique aussi à la pensée convoquant un souvenir.
- 24 Corollairement, les acceptions de la vision se partagent entre perception, façon de concevoir un problème et représentation imaginaire (fantasme, idée folle, vision obsédante). Entre les deux pôles de la perception sensible et de l'intellection apparaissent différents intermédiaires.
- 25 Le clivage d'une acception à l'autre reste souvent ignoré ou transgressé. Il en va ainsi du vocabulaire de la narratologie qui recourt, comme on sait, à une métaphore optique pour décrire les relations entre le narrateur et le chronotope fictif. Ce qui entre dans le champ de la focalisation, interne, externe ou omnisciente¹⁸, englobe choses perçues et pensées, voir au sens de assister, être témoin visuel, et au sens de connaître.
- 26 La focalisation revêt un grand intérêt pour une approche phénoménologique du roman. Henri Godard l'utilise comme discriminant dans *Le Roman : modes d'emploi*¹⁹, qui distingue au sein du roman contemporain un courant dit de « Mise en question du Narrateur » (Giono, *Les Âmes fortes*, 1950 ; L.-R. Des Forêts, *Le Bavard*, 1954 ; Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, 1948). Ces auteurs sont les héritiers de Faulkner, qui transpose lui-même dans le roman de mœurs et psychologique les techniques des romanciers fantastiques (Poe, Hoffmann) sur l'incertitude du foyer narratif, autrement dit la fissure de la cohérence interne de la fiction. La lecture de roman s'en trouve infléchie, contrainte de se dédoubler sur les plans fictionnel et métafictionnel.
- 27 L'analyse lexicale du verbe *entendre* fait apparaître un clivage également illusoire, en dépit des apparences. Les deux grandes acceptions distinguent le sens acoustique et le sens intellectuel. L'évolution sémantique du verbe montre un effet de bascule privilégiant à tour de rôle chacune des deux acceptions. Entendre signifie d'abord percevoir par l'ouïe (1050 : « percevoir par l'ouïe ; du latin *intendere* « tendre vers »). Par extension il veut dire « porter son attention vers », « comprendre » ; ce sens dérivé s'impose au XVII^e siècle puis la tendance s'inverse jusqu'à nos jours. Entendre reprend un sens d'abord acoustique tout en conservant la mémoire de son acception intellectuelle. À noter que l'équivoque de sens est levée par le recours aux substantifs qui distinguent clairement *audition* (acoustique) et *entendement* (d'ordre intellectuel).
- 28 L'enjeu de ce glissement de sens n'est pas mince car, de l'audition à l'entendement, on passe de l'idée de sujétion (associée au latin *audire*) à celle de maîtrise (entendre, comprendre). Suivons à ce propos la rêverie métalangagière de Pascal Quignard dans le cinquième volume de *Dernier Royaume* :
- Je pense que *ob-jectus* et *jectus* sont dans la même relation que *ob-audire* et *audire* (que obéir et ouïr).
 Ob-audience de la langue. (Nous obéissons avant de parler).
 Ob-scène de la scène originaire. (Nous rêvons avant de voir).²⁰
- 29 De l'audition à l'entendement, la mutation s'opère par l'accès du sujet humain à la maîtrise du langage. La réflexion de Quignard vaut aussi pour la relation entre vision et audition. La vision intérieure, plus ou moins fantasmée, serait antérieure à la perception visuelle du monde extérieur : « Nous rêvons avant de voir ». Les souvenirs

les plus archaïques, quant à eux, ceux du « premier royaume » encore nommé « le jadis », sont dépourvus d'images :

Ce qui se tient en amont de ce qui tente et de tout ce qui est apparu ou est capable d'apparaître, comment cela aurait-il une image ?²¹

- 30 Monde sans image mais peut-être pas sans perception acoustique : on sait que le fœtus perçoit des sons dans le ventre maternel. Toutefois entre le jadis et le présent vient se loger une étape intermédiaire : le passé, où se rejoignent choses vues et entendues :

D'un côté le monde du perdu, sans images, sans mots, sexuel, indomesticable – le jadis.

De l'autre le monde des souvenirs, des mots, des noms, des reliques, de la brocante et de l'histoire, des objets échangeables, achetables, volables, monnayables, thésaurisables : le passé.²²

- 31 Se dessine ainsi, par le biais de la rêverie poétique, une sorte d'ontogenèse du voir et de l'entendre, situant la relation sonore aux deux bornes de l'évolution humaine, celles du « premier » royaume, archaïque, et celle du « dernier royaume », dans lequel le sujet accéderait à la conscience la plus large et à une souveraineté renouvelée par l'expression poétique.

- 32 Il est à remarquer que la préoccupation acoustique revient en force dans le roman soucieux de sa facture littéraire. On peut rappeler à ce sujet le travail de Flaubert sur le rythme de la phrase et la fameuse épreuve du « gueuloir » inventée pour en tester les effets. Chateaubriand, Céline et beaucoup d'autres manifestent la même préoccupation. L'enjeu de ce travail, on le devine, est une souveraineté reconquise, une forme d'absolu, peut-être, dont on peut se demander s'il est tout à fait compatible avec la matière romanesque.

- 33 Ce problème de dosage du facteur acoustique a permis à Henri Godard d'opérer un autre classement à l'intérieur du corpus contemporain. Une des tendances observée dès les années 1920 vise en effet à effacer la frontière entre roman et poésie. Elle s'observe chez Soupault, Delteil, Aragon, et joue l'unité poétique de la phrase contre l'hétérogénéité métonymique de la fiction déployée en récit, l'infini contre le roman. Godard appuie sa démonstration sur les textes rescapés de *La Défense de l'infini* :

Rien de plus opposé à cette reconnaissance [de la vraie valeur de la vie associée à l'infini] que l'ordinaire roman mimétique, qui mise sur le postulat d'une continuité menant du premier au dernier moment de l'histoire par un enchaînement de causes et d'effets.²³

- 34 On peut souscrire à cette analyse, à ceci près que le titre de *La Défense de l'infini* doit néanmoins s'entendre conjointement de façon sérieuse et ironique. De fait, le roman impossible ne s'écrit pas, l'auteur met en scène sa destruction tout en assurant la survivance de sous-ensembles dotés d'une certaine ampleur romanesque²⁴.

- 35 Aux fluctuations de sens affectant dans la langue les deux termes *voir* et *entendre* vient donc s'ajouter le prisme de l'écriture romanesque qui introduit, semble-t-il, une dimension supplémentaire.

Problème de l'unité des faits mentaux

- 36 Si l'on veut pousser plus loin l'analyse, on se trouve amené à des questions philosophiques ou métaphysiques, également abordées par le discours poétique. L'unité problématique des sensations renvoie au rêve des correspondances, des théories

illuministes d'un Swedenborg à leur transposition poétique chez Baudelaire ou Rimbaud. À noter que « Correspondances » ou « Voyelles » traitent aussi des correspondances « verticales » entre le monde physique et le monde mental, érigeant le poète en substitut de Dieu, garant de leur unité.

- 37 Sur un plan plus philosophique, se trouve soulevé le problème de l'unité ou de la diversité de la subjectivité. Un courant idéaliste d'origine platonicienne oppose l'esprit au corps, la pensée à la perception et s'intéresse aux analogies qui les relient. De Platon à l'idéalisme allemand en passant par Descartes, on peut suivre ici une certaine ligne de continuité. Un autre courant dont l'ancêtre lointain serait Aristote, plus matérialiste, renvoie l'homme à la diversité de ses expériences sans postuler leur unité idéale. Le courant sensualiste de Locke qui fait dériver toute connaissance de nos perceptions en constituera un relais. Le sensualisme, contrairement à l'idéalisme, n'implique pas l'unité de tous les faits mentaux, y compris les perceptions.
- 38 Il s'agit peut-être encore, en d'autres termes, de l'adéquation du langage et de la pensée. Vico postule dès le XVIII^e siècle l'existence de deux langages séparés : langage rationnel et langage poétique. Schaeffer reprend l'idée à l'époque moderne²⁵ de deux directions de la pensée et de la connaissance : pensée horizontale associative, pensée verticale (conceptuelle) généralisante et particularisante. L'unité de ces pensées horizontale et verticale fut rêvée par le romantisme allemand comme l'absolu vers lequel devait tendre l'écriture du poème dépassant toutes contradictions antérieures. On la retrouve chez Breton à travers l'image du point sublime, point de fuite plusieurs fois évoqué dans son livre *L'Amour fou*. Il revient peut-être au roman de faire apparaître les limites de cet absolu. Dans *Le Paysan de Paris*, qui n'est roman que par certains aspects, Aragon met en scène un Schelling en patins à roulettes... Le détour de la fiction, ici l'invention du personnage, serait-il nécessaire pour voir, pour mieux voir ?
- 39 Tel nous paraît être la toile de fond complexe sur laquelle s'inscrivent les relations multiformes entre voir et entendre.
- 40 On peut à présent dresser un premier bilan. Voir et entendre se situent « entre comprendre et percevoir », disions-nous d'entrée : le premier pôle (intellection, compréhension) paraît indiscutable, mais il s'enrichit par la médiation du langage romanesque.
- 41 L'ambiguïté intervient avec la notion de perception. Trois acceptions au moins semblent à retenir : la perception dérivant d'une expérience sensorielle réelle (produite au plan visuel par les insertions iconographiques dans le texte romanesque, au plan auditif par les jeux de sonorités) ; la perception sans stimulus sensoriel immédiat mais renvoyant à un souvenir (individuel ou collectif) ; la perception dérivante ou fantasmatique (sans stimulus externe).
- 42 Entre ces deux pôles, indécidable, en raison de la dualité sensible/intellectuelle de la langue, ce que l'écriture de roman nous donne poétiquement à voir et à entendre.

NOTES

1. *Lire l'hétérogénéité romanesque*, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, « Approches interdisciplinaires de la lecture » ; 3, 2009.
2. Philippe Monneret avait déjà remarqué la proximité terminologique, distinguant avec Jacqueline Authier-Revuz deux formes de l'hétérogénéité énonciative : une « hétérogénéité constitutive » – l'Autre de l'inconscient qui traverse le discours du sujet – et une « hétérogénéité montrée » – l'altérité des personnes grammaticales. Voir à ce sujet sa communication « Altérité et signification », in *Lecture et altérités*, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, « Approches interdisciplinaires de la lecture » ; 2, 2008, p. 187-202.
3. « De l'hétérogénéité en matière de roman », in *Lire l'hétérogénéité romanesque*, *op. cit.*, p. 9-16.
4. Lire à ce propos la contribution du philosophe Didier Martz, « Altérité, altération », in *Lire l'hétérogénéité romanesque*, *op. cit.*, p. 19-35.
5. Georg Lukàcs, *Théorie du roman*, Genève, Gonthier, 1963.
6. Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
7. Voir *infra* Anne-Élisabeth Halpern, « Bruits de bottes, bris de notes ».
8. Fabienne Viala, « Peinture de l'Histoire dans *El siglo de las luces* », in *Lire l'hétérogénéité romanesque*, *op. cit.*, p. 136.
9. Voir à ce sujet les articles de Marie-Madeleine Gladieu, « Szyszlo et Fra Angelico dans *Éloge de la marâtre* de Mario Vargas Llosa » et de Nathalie Roelens, « Klossowski et la représentation de l'incommensurable », in *Lire l'hétérogénéité romanesque*, *op. cit.*, p. 139-144 et 145-160.
10. Nathalie Roelens, *op. cit.*, p. 146.
11. Sur ce sujet, lire Sébastien Hubier, « *Ich lerne sehen* : invariants et métamorphoses du *Künstlerroman* de Balzac à Anatoli Kim », in *Lire l'hétérogénéité romanesque*, *op. cit.*, p. 195-216. Ou dans le même sens l'étude de N. Roelens citant Foucault (*op. cit.*).
12. Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action*, Cahors, L'éclat, trad. Jean-Pierre Cometti, 1998.
13. Sur ce point, lire encore Sébastien Hubier, *art. cit.*
14. Voir les articles de Nathalie Roelens, de Julie Sauvage et le nôtre dans *Lire l'hétérogénéité romanesque*, *op. cit.*
15. Julie Sauvage, « Le tombeau et l'arabesque : usages féministes de l'èkphrasis chez Angela Carter », in *Lire l'hétérogénéité romanesque*, *op. cit.*, p. 109-126.
16. A. Trouvé, « Se désaltérer au 'lait noir de l'aube' ? Intertextes et trajets identitaires dans *Magnus* de Sylvie Germain », in *Lire l'hétérogénéité romanesque*, *op. cit.*, p. 71-81.
17. Patrick Née, « Yves Bonnefoy : traduction et critique poétique », *Littérature*, n° 150, juin 2008.
18. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.
19. Henri Godard, *Le Roman : modes d'emploi*, Paris, Gallimard, 2006.
20. Pascal Quignard, *Sordidissimes, Dernier Royaume*, V, Paris, Grasset, 2005, p. 129-130.
21. *Sordidissimes*, *op. cit.*, p. 48.
22. *Sordidissimes*, *op. cit.*, p. 50.
23. Henri Godard, *Le Roman : modes d'emploi*, *op. cit.*, p. 90.
24. Sur ce double sens, sérieux et ironique du titre, voir notre essai, *Le lecteur et le livre fantôme : essai sur La Défense de l'infini de Louis Aragon*, Paris, Kimé, 2000.
25. *Les Célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996, p. 165-166.

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

De la vision en régime romanesque

Le jeu circulaire de l'imagination : un paradigme du fantastique dans *Continuité des parcs* de Julio Cortázar

Harry Belevan

- 1 Comme je l'ai soutenu voici plus de trente ans dans mon essai *Théorie du fantastique*, je continue à croire que l'évanescence même du fantastique en fait une simple *expression*, et non une formule de création qui couvrirait résolument l'intégralité d'un texte de facture fantastique. Plutôt que de parler de « littérature fantastique », il conviendrait donc davantage de parler d'« expression fantastique ».
- 2 Dans son livre intitulé *La structure des révolutions scientifiques*, Thomas Kuhn, penseur brillant et polémique, a posé dans ces simples termes le problème de l'avancée progressive de la pensée critique dans toutes les disciplines : « Pour être admise comme un paradigme, affirme Kuhn, une théorie doit surpasser ses rivales, mais elle n'a pas besoin, et en réalité elle n'y parvient jamais, d'expliquer les idées auxquelles elle peut être confrontée ». Si cette thèse a quelque fond de vérité, et je crois qu'elle en a un, je peux alors affirmer sereinement, sans vanité aucune, que jusqu'à présent, dans les lectures que je fais périodiquement pour garder intacte ma curiosité face à l'expression fantastique dans la littérature, je n'ai pas trouvé jusqu'à présent un livre réfutant absolument la thèse que je défends dans mon essai. Bien plus, aucun nouvel apport à la compréhension du fantastique ne m'a obligé, au long de ces années, à réviser les conceptions personnelles que j'expose dans cet essai, à savoir, rechercher des « paradigmes » innovants remettant en question les précédents, pour reprendre l'expression de Kuhn.
- 3 J'ai toutefois découvert que les prestidigitateurs poststructuralistes et postmodernes – quoiqu'en mon temps j'aie été classé dans une de ces castes – ont pu, un moment, m'entraîner dans les labyrinthes de leurs logomachies, dans leurs péripéties, cogitations et élucubrations savantes, dans un langage compréhensible par les seuls initiés, de sorte qu'aujourd'hui je ne suis plus bien sûr, par réaction, d'avoir envie d'écrire un essai aussi théorique que celui que j'ai publié voici plus de trente ans.

- 4 Aujourd'hui donc, je vais tenter de proposer quelques pistes, dépourvues le plus possible de tout académisme pesant, afin de poser simplement comme point de départ quelques observations de base sur le fantastique. Nous résoudrons ainsi, au passage, celle que j'ai formulée tout à l'heure à propos du fantastique comme expression plutôt que comme genre littéraire, le mot genre renvoyant parfois à des réalités extra littéraires.
- 5 Le fantastique est une expression qui, étant momentanée (et la fugacité est, semble-t-il, presque la condition de son existence), transforme un texte en un texte autre, en lui imprimant une tournure qui en brise définitivement la linéarité. Toutefois, dès qu'elle est reconnue, cette expression cesse d'exister et disparaît totalement. Ce qui a précédé cette expression fantastique et ce qui suivra – les mots, avant et après, c'est-à-dire le processus même de la narration – appartient à d'autres catégories. Ainsi, l'expression fantastique serait, en quelque sorte, la substance chimique nécessaire, le révélateur d'une photographie qui, une fois les acides mélangés, se dissout et s'évapore, capturant l'empreinte fantastique, cette estompe instantanée, pour la révéler complètement, comme l'émulsion de synthèse le fera sur le négatif éthéré de la plaque photographique, la transformant en une image imprimée et tangible.
- 6 Un texte d'expression fantastique, par conséquent, doit provoquer chez le lecteur cette excitation, cette soif de poursuivre sa lecture, une soif qui naît, dans ce cas, d'un besoin inexplicable de découvrir cette graine si particulière qui illumine toujours de l'intérieur ce genre de texte : c'est, en définitive, ce qui le distingue de ceux qui se limitent à décrire certaines relations entre des faits de la réalité. Parce que la littérature d'expression fantastique est faite de l'alchimie combinatoire d'un certain langage et d'une certaine forme de narration, qui fonctionne comme une tentative permanente de mettre à l'épreuve les limites du verbe dont l'écriture revêt des formes qui prennent corps, qui deviennent corps, littéralement et littérairement, grâce à la médiation de personnages, de dialogues et de situations qui, toujours symboliquement, postulent, en même temps qu'une réalité quotidienne, à quelque chose de plus que ce que cette réalité en elle-même vertèbre en une forme à peine factuelle.
- 7 Le fantastique littéraire est, par conséquent, la réalisation d'un sentiment d'inquiétante étrangeté, né des symptômes qui irradiant des entrailles mêmes du récit. Car lorsqu'un lecteur, dans la pratique gratifiante et magique de la lecture, est confronté à un récit fantastique, il réalise comment, plus qu'avec n'importe quelle théorie et mieux que par mille mots d'explication, l'écriture même du texte et l'anecdote racontée font que le fantastique soudain advienne pour lui et dans le texte, les contamine, les altère puis s'évanouisse, suivant le cycle vital de cette modalité narrative. Ainsi, la trajectoire du fantastique se profile quand ses symptômes envahissent imperceptiblement un texte, puisqu'il n'existe aucun moyen de saisir l'instant même où apparaissent ces symptômes. Puis il contamine les descriptions et les mots par lesquels elles construisent les images chez le lecteur, mais sans pratiquer la « contrebande mentale » du *comme si tout cela était réel*, pour la simple raison que *tout cela* est absolument réel. Cette contamination altère, pour cette raison même, la véracité paisible où le lecteur est allé vagabonder, jusqu'à l'instant précis où les symptômes fantastiques s'infiltrèrent dans sa lecture. Finalement, le fantastique s'évanouit irrémédiablement, après avoir créé un ordre nouveau des choses.
- 8 En analysant à présent la pratique de ces symptômes, nous allons nous expliquer non seulement la mécanique de l'expression fantastique, mais, ce qui est peut-être plus

important encore, nous écarterons mieux tant de textes communément qualifiés de fantastiques, comme ceux de science-fiction, les thrillers, les voyages dans le temps, les récits de mystères, de fantômes, de revenants – de Potocki à Stephen King et de *Frankenstein* à *Harry Potter*, en passant par l’anneau de *Hobbit Bilbo* –, ainsi que tout ce rituel communément nommé réalisme magique.

- 9 Je me souviens précisément qu’au milieu des années quatre-vingt-dix, quand j’étais *Visiting Professor* à l’université Georges Washington, Mario Vargas Llosa m’invita à prononcer une conférence dans le cadre de son cours, à l’université Georgetown. Il me proposa de parler de la littérature fantastique, parce que le programme portait alors sur l’analyse du conte *Axolotl*. Quand il me présenta, Vargas Llosa me montra l’étudiant qui avait qualifié ce récit magistral de Julio Cortázar, de « conte fantastique, mais dans un cadre réaliste ». Surpris par l’intuition que révélait cette observation, je félicitai l’étudiant et je lui dis qu’en très peu de mots, il avait défini l’essence même du fantastique, et qu’il n’avait qu’à supprimer la conjonction « mais » s’il voulait comprendre parfaitement sa signification dans tout écrit de cette nature.
- 10 L’excellente réflexion de cet étudiant a servi de point de départ à mon analyse d’un autre récit de cet Argentin génial. Parce qu’aujourd’hui, comme à cette époque, je considère que *Continuité des parcs* n’est pas seulement un texte archétypique de l’expression fantastique, mais, par son extrême brièveté, il condense comme bien peu de récits dans l’histoire de la littérature fantastique, son simple processus de narration – simple par le parcours à la fois naturel et puissant, propre au fantastique. Souvenons-nous de la trame de *Continuité des parcs*, l’un des contes les plus extraordinaires de ce maître de la littérature d’expression fantastique que fut Cortázar, et qui, coïncidence, est aussi le plus court de tous ceux qu’il a écrits.

Il avait commencé à lire le roman quelques jours plus tôt. Il avait interrompu sa lecture pour des affaires urgentes, il rouvrit le livre dans le train, quand il rentrait chez lui ; il se laissait lentement envahir par son intérêt pour la trame, pour les personnages qui se dessinaient. Ce soir-là, après avoir écrit une lettre à son chargé de pouvoir, et discuté avec le gérant de sa propriété d’une question de métayage, il revint vers son livre dans le calme du studio qui donnait sur le parc de Rouvres.

- 11 Rien donc de plus réel, de plus plat – de presque banal – que ce qui est relaté jusque là, qui va être complété par les indices que nous appellerions naturalistes, d’une semblable banalité, de la trame du roman que notre personnage est en train de lire. C’est l’histoire de deux amants qui se retrouvent et décident – à un moment du passé, dont l’auteur estime superflu de nous préciser quoi que ce soit, au bénéfice de l’économie du récit – que l’heure a sonné de se libérer des entraves qui frustrèrent leurs passions : pour poursuivre leur relation sur le mode de la trivialité, oui, mais le mari...
- 12 Ici, le lecteur/personnage – qui est la réalité seconde du conte, car la réalité première est, comme toujours, l’auteur/texte – entre peu à peu, tout doucement, dans une troisième réalité, qui est la réalité du roman que le personnage est en train de lire, celle de sa lecture.
- 13 À ce stade du conte, la réalité première, c’est-à-dire auteur/texte, et la réalité seconde, c’est-à-dire lecteur/personnage, entrent dans une réalité troisième, celle du personnage/texte ou, pour le dire d’une manière plus naturelle, celle de la trame dans la trame, qui est, finalement, celle du lecteur/personnage, ou protagoniste, lisant le roman dont traite à son tour la première fiction, qui est le conte même de Cortázar.

Cette réalité troisième, comme les autres, se présente à nous sous une forme également réaliste.

- 14 Les diverses réalités étant ainsi imbriquées – l’auteur et le texte, mais aussi nous, lecteurs, et aussi le personnage de l’auteur et du texte que nous, lecteurs, sommes en train de lire – ces réalités se complètent pour modeler, finalement, l’argile du conte et, simultanément, pour modeler aussi l’épicentre du roman qui se développe à l’intérieur du conte, c’est-à-dire, les épicentres des diverses réalités qui feraient de ce conte un jeu de devinettes s’imbriquant comme les poupées russes, ou la narration dans la narration. Ainsi, le conte que nous, nous lisons, mais aussi le roman que le personnage du conte est en train de lire à son tour, continuent à se développer sur des voies séparées, jusqu’à cet instant fugace où leurs chemins vont se croiser.

Il monta les trois marches du perron et il entra. Le galop du sang dans ses oreilles lui apportait les paroles de la femme : d’abord une salle bleue, ensuite une galerie, un escalier couvert d’un tapis. En haut, deux portes. Personne dans la première chambre, personne dans la seconde. La porte du salon, et puis le poignard dans sa main, la lumière des fenêtres, le haut dossier d’un fauteuil de velours vert, dans le fauteuil, la tête de l’homme en train de lire un roman.

- 15 Et là, le conte s’achève. Et notre première sensation, c’est le besoin de revenir sur nos pas, parce que quelque chose nous a retenus, mais en même temps, nous avons la sensation que quelque chose nous a échappé. Nous relisons le conte, entraînés par cette étrange sensation d’ambiguïté insolite, et que découvrons-nous ? Eh bien, nous découvrons une anecdote presque insignifiante qui, cependant, a créé l’intuition d’une incertitude qui nous a entièrement submergés, de la même manière que le personnage du conte de Cortázar – réalité seconde du texte et matrice du fantastique – se voit submergé dans les péripéties du personnage du roman qu’il est en train de lire – seconde matrice – pour mieux se fondre, et pour nous confondre, nous, lecteurs, avec eux – troisième matrice – dans un dénouement où nous sommes tous victimes et bourreaux, où tous nous sommes voyeurs et épiés, nous lisons et sommes lus, où tous, enfin, nous sommes en même temps spectateurs et protagonistes.
- 16 De cette manière, le fantastique devient une authentique forme révolutionnaire de discours narratif, étant donné que les mots qui le suggèrent sont imbibés d’une nature subversive, transgressant les formes normatives de transcription du réel et détruisant, par là même, les conventions mimétiques du réalisme. Et puisque l’expression fantastique, comme le démontre *Continuité des parcs*, puise inexorablement sa substance dans une réalité concrète à partir de laquelle la neutralité inhérente à toute structure de récit des faits sera, au bout du compte, sapée, le fantastique me semble encore aujourd’hui une sorte de narration littéraire encore plus inquiétante – et plus révolutionnaire aussi par conséquent – que la narration simplement réaliste.
- 17 Depuis que j’ai décrit, voici plus de trente ans, ces symptômes qui font surgir le fantastique, j’ai acquis la conviction qu’au-delà de toutes les théories, la fiction suggèrera toujours infiniment plus que ce que peut expliquer tout essai critique, et en particulier s’agissant d’un sujet comme le fantastique, toujours fugace parce que toujours insaisissable. C’est pourquoi, je le répète, si aujourd’hui je devais m’exprimer à propos de cette expression littéraire, je me limiterais à esquisser de brèves réflexions comme celle que je viens de faire, dépourvues de tout jargon académique qui, tôt ou tard, pourrait désenchanter la lecture d’un récit fantastique.

- 18 Parce qu'au lieu de nous pourvoir d'une carte des théories, je crois que la voie la plus adéquate pour que le fantastique nous touche comme une révélation, c'est de nous laisser aller sans itinéraire critique, c'est de nous perdre dans ses dédales et dans ses méandres comme dans les plis et replis d'une expérience érotique, toujours unique, jamais répétée, comme le sortilège de sa propre nature inimitable, cette magie des miroirs sans fin, des asymétries permanentes propres aux enchantements d'Éros, qui partage, lui aussi, le fantastique.
- 19 « Nous ne savons pas, à proprement parler, ce que c'est – dit un jour Octavio Paz à propos de l'érotisme –, sauf que c'est quelque chose de plus. Plus que l'histoire, plus que le sexe, plus que la vie, plus que la mort. » Comment pourrait-on proposer une définition plus limpide de l'érotisme ? Je pourrais dire ainsi, comme dernière réflexion, que le fantastique et l'érotique sont certainement les deux faces d'un même abîme désiré, au-delà duquel surviendrait le précipice fascinant de l'étourdissement et du silence crépusculaire ; la mélancolie désolante du clair-obscur ; l'ataraxie incandescente des sens se perdant dans la torpeur de l'épuisement ; la jouissance du Néant inhabité ; ce qui peut être dit au-delà de la parole. Et tout cela, superposé et indifférencié, pourrait être le fantastique, pourrait être l'érotique, pourrait être expérience vécue ou veille ponctuelle de l'imagination, expérience vécue unique de la lecture ou de la vie, faites non seulement de raison mais aussi de sens.
- 20 Mais tout cela serait aussi la conséquence de notre insatiable curiosité de découvrir le fonctionnement de l'imagination quand elle affronte les passions les plus secrètes qui la guettent et les fantômes et fantasmes qui la peuplent, babioles d'antan et vieilleries éparses dans le grenier de la mémoire, le catalogue de la dépense de l'âme où se nourrit cet attrait, et qui servira toujours de planche de salut pour nous sauver de l'asphyxie dans l'éccœurement de la régularité, le dégoût de la routine, la monotonie du quotidien.

Voir le Graal : enjeux et failles du regard dans la *Queste del saint Graal* (vers 1220)

Laurence Hélix

- 1 Le Graal, en tant qu'objet mythique, trouve sa source dans un passé lointain et légendaire ; la majorité des spécialistes s'accordent néanmoins sur ses origines païennes, probablement celtiques : le Graal (mot peut-être lié au latin *gradalis*, « plat ») est un récipient magique qu'il faut sans doute rapprocher des multiples vases évoqués dans les récits irlandais et gallois (notamment le chaudron d'abondance, objet fabuleux perpétuellement empli d'une nourriture capable de rendre invincible et immortel celui qui la goûte)¹.
- 2 Comme tous les mythes, le Graal appartient d'abord à une culture orale irréductible à toute chronologie ; mais son apparition dans le champ littéraire est facile à dater : l'objet est attesté pour la première fois en 1181 dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes. Son importance transparait dans le titre même du roman, dont on est certain qu'il a été voulu et donné par l'auteur (d'habitude, Chrétien de Troyes met plutôt en exergue un personnage : *Erec et Enide*, *Cligès*, *Le Chevalier au lion*, *Le Chevalier à la charrette*). Pourtant, un passage seulement met en scène le Graal : dans le château du roi pêcheur, Perceval assiste au fameux « cortège du Graal » ; il voit passer le plat devant lui plusieurs fois mais reste silencieux et ne pose aucune question sur cet étrange objet². Nous apprendrons simplement, à la fin du roman, que le Graal est une très « sainte chose » et qu'il contient une hostie grâce à laquelle on maintient en vie le père du roi pêcheur³.
- 3 De toute évidence, Chrétien de Troyes a souhaité donner une orientation chrétienne au Graal tout en lui conservant une part de mystère : « chose » est un terme volontairement vague ; quant au cortège du Graal, exclusivement composé de jeunes filles, il garde la trace des origines païennes de ce mythe. Il faut attendre les *Continuations du Conte du Graal* au XIII^e siècle et, surtout, *La grande estoire dou Graal*, de Robert de Boron, vers 1205-1210, pour que la christianisation de l'objet soit totale : chez Robert de Boron notamment, le Graal est identifié précisément comme le récipient dans

lequel Jésus et ses disciples ont bu le vin au cours de la Cène ; bien plus, il est le récipient qui a recueilli le sang du Christ après sa Passion.

- 4 Au début du XIII^e siècle, toute trace païenne a disparu et le mystère qui entourait le Graal n'est plus qu'un souvenir : non seulement nous savons à quoi il sert, mais nous savons aussi ce qu'il est. Quand est écrite *La Queste del Saint Graal*, vers 1220, tout semble donc avoir été dit sur le « Saint-Vase » et le titre même – *La Queste del Saint Graal* – prouve que l'objet y conserve une dimension exclusivement chrétienne ; mais l'auteur – anonyme –, que l'on désigne souvent sous le nom de Pseudo-Map, apporte deux innovations majeures.
- 5 La première concerne l'enjeu et la nature de la quête : jusqu'alors, celle-ci consistait à rechercher et rapporter un objet qu'il fallait posséder. Or, dès le début du récit, il y a déplacement de l'enjeu : il ne s'agit plus d'*avoir* le Graal mais de le *voir* et, plus précisément, de le voir *apertement* (« clairement, distinctement »), *sous sa vraie semblance* (« sa véritable apparence »).
- 6 La seconde a trait aux conditions de la réussite : pour voir *apertement* le Graal, il ne faut pas être le plus *preux* mais le plus *vertueux* des chevaliers. Autrement dit, la réussite de la quête est désormais subordonnée à la chasteté voire à la virginité de celui qui cherche ; c'est pourquoi Gauvain et Lancelot échouent, tandis que Galaad, pur et vierge, parvient seul au bout du chemin.
- 7 Ces innovations nous semblent essentielles car elles signalent, en ce début du XIII^e siècle, deux évolutions majeures :
 1. Le rôle croissant de l'image pour les chrétiens : si l'on considère le saint Graal comme un objet « sacré » faisant le lien entre l'homme et Dieu, la place accordée à sa « semblance » et la nécessité absolue de le « voir » témoignent d'un rapport renouvelé au divin, où l'image et le regard prennent une place prédominante.
 2. La mise en œuvre d'une nouvelle hiérarchie chevaleresque : la disqualification de Gauvain et celle de Lancelot signifient, plus généralement, le rejet d'une certaine forme d'héroïsme. Le véritable héros n'est plus celui qui manie l'épée mais celui qui suit le Christ et tente de l'imiter : nous pouvons y voir un avertissement pour le public chevaleresque auquel est destiné le récit.
- 8 Dans le cadre de ce séminaire, intitulé « voir et entendre par le roman », nous privilégierons bien sûr le premier de ces deux points, en essayant de relier la réflexion du pseudo-Map à d'autres réflexions contemporaines qui, dépassant le strict cadre littéraire, concernent principalement :
 1. Le statut et la hiérarchie des sens au Moyen Âge : quelles sont les places et l'importance relatives de la vue, de l'ouïe, du toucher... ?
 2. La fonction anagogique de l'image : dans quelle mesure ce qui est vu peut-il mener l'homme vers le sacré ? Fondamentalement, comment le regard peut-il permettre à l'homme de s'élever du plan terrestre au plan céleste ?
- 9 Bien entendu, notre étude ne pourra s'arrêter là ; car la *Queste del saint Graal* est un roman. La question du regard doit donc aussi être appréciée à la lumière de ce paradoxe : au Moyen Âge, tout roman est un récit transmis par la voix que l'on écoute avec l'oreille. Bien plus, le Graal est un objet sacré que nul, hormis le Bon Chevalier Galaad, ne peut voir sous sa vraie « semblance » ; et même quand Galaad se penche au-dessus du Graal pour le contempler, il déplore la faillite de sa langue et son incapacité à le décrire. Autrement dit, la perfection du Graal est invisible au regard de l'homme

pécheur et semble, dans tous les cas, indicible par un langage humain fatalement imparfait. Or, que reste-t-il au roman si son objet est inaccessible à la description ? Abordée sous cet angle, la mise en récit du Graal apparaît comme une gageure et un symbole ; dans la quête des chevaliers d'Arthur, avides mais presque tous incapables de voir le Graal, il faut sans doute lire la mise en abyme d'une autre quête, extérieure à la fiction et tout aussi problématique : comment *faire voir* le Graal à ceux qui *entendent* le récit ? Et comment décrire cet objet quasi indescriptible, à la lisière du monde sensible et du monde intelligible ?

- 10 Partant de ces réflexions, nous suivrons une démarche en trois temps. Notre première partie sera consacrée aux enjeux du regard : nous y reviendrons sur l'importance de la vue pour la réussite de la quête et sur ses implications (dans le récit et au-delà). Dans une deuxième partie, nous nous intéresserons à la mise en récit du Graal : nous nous attacherons aux difficultés de l'auteur et aux stratégies mises en œuvre pour « dire » cet objet invisible et indicible. Enfin, nous réfléchirons à la fonction de ce roman paradoxal et chercherons à montrer qu'une autre voie est possible, qui ne sollicite plus le regard mais l'oreille et nous invite à une réhabilitation de la parole.

Avoir ou voir le Graal : de la relique à l'icône

Au seuil du récit : voir comme enjeu de la quête

- 11 Dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, la question essentielle, celle qui, d'après le récit, aurait permis à Perceval de sauver le vieux roi, portait sur le destinataire de l'objet : « à qui fait-on le service du Graal ? ». Dans les textes postérieurs, d'autres questions émergent, qui concernent la fonction de l'objet (« à quoi sert le Graal ? ») ou encore son essence (« qu'est-ce que le Graal ? »). Dans *La Queste* en revanche, après le passage du Saint-Vase dans la grande salle du palais d'Arthur, Gauvain déclare :
- Sire [...], il n'est personne ici qui n'ait été servi de tout ce qu'il demandait et pensait. Cela n'advint jamais en aucune cour, sinon chez le roi Mehaigné. Mais ils sont si infortunés qu'ils ne purent voir [le Graal] ouvertement et que la vraie semblance leur fut cachée. Aussi fais-je pour moi le vœu d'entrer au matin dans la Quête et de la maintenir un an et un jour, et davantage s'il est nécessaire ; je ne reviendrai pas à la cour, quoi qu'il en puisse advenir, avant d'avoir vu plus manifestement ce qui nous a été montré ici, s'il se peut que je doive et puisse le voir. Et si c'est impossible, je m'en retournerai.⁴
- 12 Dans cette importante citation, un déplacement fondamental de l'enjeu se dessine, qui substitue au désir de « l'avoir » celui du « voir » : les chevaliers aspirent à voir « ouvertement » le Graal, en référence sans doute à la patène qui obstrue l'intérieur du calice et le dissimule aux regards. Mais une restriction est déjà perceptible (*s'il se peut que je doive et puisse le voir*) ; voir le Graal ne pourra être accordé à tous car un lien existe entre la clarté du regard et la qualité morale de celui qui regarde : l'éthique et le physique sont désormais imbriqués.

Au long du récit : le rôle essentiel de la vue

- 13 Au cours de la quête, le Pseudo-Map insiste sur le rôle de la vue et confirme le déplacement de l'enjeu : le Graal est calice mais il est plus encore icône et prend toute sa valeur dans une relation fondée sur le regard. Plusieurs scènes illustrent ce

phénomène. Lancelot, arrivé près d'une chapelle où est hébergé le Graal, voit arriver un chevalier malade sur une litière. S'approche alors le Saint-Vase, placé sur une table d'argent et couvert d'un tissu de soie rouge :

Des deux mains [le chevalier malade] se hissa jusqu'à baiser la table d'argent et la toucha des yeux. Aussitôt il se sentit tout allégé de ses maux.⁵

- 14 Dans cet extrait, la fonction miraculeuse du Graal n'est nullement subordonnée à une perception tactile et à un contact physique (comme ce serait le cas pour une relique par exemple) : elle est liée au seul regard. L'expression employée, *toucher des yeux*, nous semble à cet égard tout à fait significative⁶.

- 15 Bohort, à la recherche du Graal, rencontre un ermite qui célèbre pour lui une messe ; au moment où il s'apprête à recevoir la communion, le chevalier d'Arthur déclare :

Je vois que vous tenez, en *semblance* de pain, mon Sauveur et ma rédemption ; je ne le verrais pas sous cette *apparence*, si mes yeux, qui sont terrestres et ne peuvent voir les choses spirituelles, pouvaient le voir autrement.⁷

- 16 Dans cette scène de communion eucharistique, les termes employés (soulignés par nous) traduisent le rôle majeur de la vue et de la *semblance* ; nous constatons, une fois encore, qu'il est plus important de *voir* l'hostie que de la *manger* car c'est le regard, et lui seul, qui permet au chevalier d'accéder à une vision supérieure, au-delà des apparences.

- 17 Au château de Corbenic, les trois élus – Perceval, Bohort et Galaad – participent à un office religieux ; le Graal fait alors office de calice dans une scène où le sacrement de l'Eucharistie devient pur spectacle :

Ils virent alors sortir du Saint-Vase un homme tout nu, dont les pieds et les mains et le corps saignaient, et qui leur dit : « Mes chevaliers, mes sergents [...], vous qui m'avez tant cherché que *je ne puis plus me cacher à vos yeux*, il convient que vous voyiez une part de mes mystères et de mes secrets. »⁸

- 18 La communion eucharistique s'est clairement métamorphosée en une communion visuelle où le regard joue le premier rôle. Le dévoilement reste cependant partiel dans l'attente du dévoilement ultime, lorsque Galaad, dans la cité de Sarraz, se penche enfin au-dessus du Graal :

Galaad s'avança et regarda dans le vase. Aussitôt qu'il y eut *jeté les yeux*, il se mit à trembler, car sa chair mortelle *apercevait* les choses spirituelles. Il tendit les mains au ciel et dit : « Sire, je t'adore et te remercie d'avoir accompli mon désir car je vois à *découvert* ce que langue ne saurait décrire ni cœur penser. Je *contemple* ici l'origine des grandes hardiesses et la raison des prouesses. Je vois ici les merveilles de toutes merveilles ! Puisqu'il en est ainsi, beau doux Sire, et que vous m'avez octroyé de *voir* l'objet de tous mes désirs, je vous supplie de me faire passer, en cet état et en cette joie où je suis présentement, de la vie terrienne à la vie du ciel ! »⁹

- 19 Cette scène, peut-être la plus fascinante du roman, confirme la dimension métaphysique du regard : Galaad voit dans le Graal le « commencement de toutes choses », la « merveille de toutes les merveilles ». Il y a bien passage d'une contemplation physique à une contemplation mystique qui, hélas, ne peut être que temporaire : le corps de Galaad, si pur soit-il, ne supporte pas la vision du Saint-Vase ; seul le passage à la vie céleste rendra celle-ci possible et pérenne.

Au-delà du récit : le regard et l'image dans le culte chrétien

- 20 De toute évidence, il y a dans la *Queste* un infléchissement du Graal : le Saint-Vase conserve une part de sa dimension physique mais sa dimension « spectaculaire » devient prépondérante. Une telle promotion du visible témoigne sans doute d'un nouveau rapport entre l'homme et le sacré, fondé en priorité sur le regard et la contemplation. Pensons par exemple à la manière dont, au XIII^e siècle, les reliques matérielles perdent une part de leur influence tandis que progresse le culte des images. De manière plus générale, il nous semble que la *Queste del saint Graal* fait écho à un certain nombre de réflexions contemporaines (précéllence de la vue, fonction analogique de l'image) sur lesquelles nous souhaitons nous arrêter quelques instants.

La précéllence de la vue

- 21 Au long du Moyen Âge, les philosophes et les théologiens s'intéressent beaucoup au rôle et à l'importance relative des cinq sens. De nombreux débats ont lieu, qui soulignent à la fois leur incomplétude et leur légitimité ; plus précisément, la multiplicité des sens apparaît comme le signe de l'imperfection humaine (l'homme ne perçoit que des fragments de la réalité) ; pour autant, les sens sont légitimes puisque Dieu, en s'incarnant, a rejoint le monde sensible et s'est offert à notre perception visuelle, auditive, etc.
- 22 La légitimité des sens ne signifie pas, bien entendu, leur stricte égalité ; deux d'entre eux sont au-dessus du lot : la vue et l'ouïe qui sont, l'une et l'autre, en rapport avec le *logos* et la raison. Pour certains auteurs chrétiens, l'ouïe est supérieure à la vue car elle est liée à la parole divine : le célèbre *incipit* de l'évangile selon saint Jean, « au commencement était le Verbe », atteste, selon eux, la précéllence de la parole et par conséquent de l'oreille. Une telle position n'est cependant pas unanime ; sous l'influence de Platon, une majorité de théologiens affirment la primauté de la vue. Un texte, surtout, les a influencés : le *Timée*. Dans cette œuvre, que l'on connaît depuis le VI^e siècle grâce à la traduction de Chalcidius, Platon affirme la supériorité de la vue parmi les sens : c'est elle, affirme-t-il, qui a permis la connaissance du temps et l'invention du nombre ; c'est donc elle, plus généralement, qui a permis aux hommes de ramener un peu d'ordre et de cohérence dans le chaos de l'univers. Voici, en traduction, l'un des passages décisifs (c'est nous qui soulignons) :

La vue est pour nous, à mon sens, la cause du plus grand bien, en ce sens que pas un mot des explications qu'on propose aujourd'hui de l'univers n'aurait pu être prononcé si nous n'avions pas vu les astres, ni le soleil, ni le ciel. Mais, en fait, c'est la vue du jour et de la nuit, des mois, des révolutions des années, des équinoxes, des solstices, qui nous a fait trouver le nombre, qui nous a donné la notion du temps et les moyens d'étudier la nature du tout. C'est de la vue que nous tenons la philosophie, le bien le plus précieux que le genre humain ait reçu et puisse recevoir jamais de la munificence des dieux. Voilà ce que je déclare être le plus grand bienfait de la vue. À quoi bon vanter les autres, de moindre importance ?¹⁰

- 23 Ce texte de Platon fut d'autant plus influent qu'il entraînait en résonance, par bien des aspects, avec la mentalité chrétienne médiévale ; le christianisme affirme en effet la suprématie de l'esprit sur le corps et se méfie de la chair ; or la vue, plus encore que l'ouïe, implique une distance entre le sujet et l'objet ; elle apparaît donc comme le sens

le plus étranger à la chair (à l'inverse du toucher, qui est évidemment considéré comme le plus « sulfureux » des cinq sens)¹¹.

La capacité du regard à mener l'homme vers le divin

- 24 La vue, désincarnée et liée au *logos*, est plus que tout autre sens en relation avec le monde intelligible. Voir « apertement » le Graal, les chevaliers d'Arthur l'ont bien compris, ne consiste donc pas seulement à percevoir son apparence extérieure (sa « semblance »). L'enjeu, confirmé par la scène où Galaad contemple le Graal, est de voir l'intérieur de ce plat en forme de calice afin d'accéder, via cette vision, au plan supérieur de la divinité.
- 25 Fondamentalement, l'idée d'un possible passage du plan « physique » au plan « métaphysique » rejoint la croyance des hommes du Moyen Âge dans la fonction anagogique de l'image, croyance qui, historiquement, prend sa source au VI^e siècle avec le pape Grégoire le Grand (vers 540-604). Ce pape fut en effet le premier à attribuer à l'image un rôle instructif *et* affectif : selon lui, elle devait émouvoir l'esprit de l'homme et lui permettre de s'élever vers l'adoration de Dieu. Dès cette époque, l'image ne se définit donc pas seulement comme « Bible des illettrés » : elle se rattache à la notion de *transitus*, que nous pourrions définir comme la capacité des choses visibles à faciliter l'accès aux choses invisibles. C'est d'ailleurs pour cette raison que les chrétiens légitimèrent très tôt le culte des images saintes, légitimation qui s'appuie aussi, il faut le rappeler, sur le phénomène majeur de l'Incarnation : si Dieu lui-même avait pu se rendre représentable, il était possible d'accepter que l'art, à son tour, représente Dieu¹².
- 26 Les considérations précédentes nous ont, en apparence seulement, éloignée de notre *Queste* ; car pour diverses raisons historiques (sur lesquelles nous n'insisterons pas ici), il se trouve que l'on redécouvrit au XIII^e siècle la théologie grecque de l'icône, de sorte que la notion de *transitus* connut alors son plus grand développement. Nous en trouvons une première et très belle illustration dans la pensée de l'abbé Suger (vers 1081-1151), l'architecte de Saint-Denis¹³. Suger croyait en la fonction affective et anagogique des images : c'est par l'intermédiaire des choses visibles, estimait-il, que l'âme humaine peut retourner à Dieu. Appliquée dans le domaine de l'art, cette conception le conduisit à multiplier dans les églises les objets précieux, les pièces d'orfèvrerie et les vitraux : il fallait provoquer un choc qui favorise l'élévation spirituelle du chrétien, passer, en quelque sorte, de la joie esthétique à la joie mystique par le biais de la contemplation¹⁴. Plus généralement, l'époque de notre texte (fin XII^e – début XIII^e siècle) coïncide avec une nette évolution de la piété : les mystiques accordent à la seule vue la capacité d'établir, par le biais de la contemplation, une relation directe à Dieu. Quant aux fidèles, ils estiment désormais plus important de « voir » le corps du Christ durant la messe que de le « recevoir », au point que l'office religieux est de plus en plus souvent conçu comme un spectacle. Ce n'est pas un hasard si la pratique de l'élévation de l'hostie, qui fut mise en œuvre d'abord par les cisterciens (sans doute avant 1210), rencontra un immense succès dans toute l'Europe au cours du XIII^e siècle. Pour l'homme du Moyen Âge, il était encore plus important de contempler l'hostie que de manger le pain consacré : « on croyait communément, rappelle l'historien André Vauchez, que le regard porté sur l'hostie [...] avait des effets salutaires »¹⁵.
- 27 Le Graal devient au XIII^e siècle un objet qu'il faut *voir* ; or cette perspective nouvelle infléchit à la fois la définition de l'aventure, l'enjeu de la quête et les conditions de sa

réussite ; elle illustre par ailleurs, nous avons tenté de le montrer, l'évolution rapide de la mentalité chrétienne : l'image prend dans le culte une place croissante et justifie la recherche d'un accès au monde intelligible par la contemplation des objets sacrés.

Faire voir le Graal, une gageure pour le romancier

28 Le roman du pseudo-Map expérimente et illustre les infléchissements du Graal ; il met également en scène les difficultés et les obstacles qui se dressent devant ceux qui veulent voir le Saint-Vase. À l'exception de Galaad, les chevaliers d'Arthur sont entravés par leur péché et confrontés à l'échec :

- Gauvain, le chevalier courtois par excellence, champion des dames et neveu d'Arthur, se lance sur les traces du Graal mais ne parvient jamais à l'apercevoir ni même à l'approcher.
- Lancelot, au début du récit, n'est pas capable de voir le Graal ; il faudra un long parcours fait de confessions et de contrition pour que l'amant de Guenièvre puisse apercevoir le vase. Encore sera-t-il aveuglé par son éclat car son corps, imparfait et impur, ne peut en supporter la vision.
- Bohort, bien qu'il fasse partie des trois élus (avec Galaad et Perceval), est chaste mais non vierge ; c'est pourquoi il peine à percer les apparences sensibles.
- Galaad enfin, pourtant désigné comme le chevalier *élu*, supporte difficilement la vision qui lui est offerte (rappelons-nous cet extrait de la scène précédente : au moment de voir l'intérieur du Graal, « [Galaad] se mit à trembler car sa chair mortelle apercevait les choses spirituelles »).

29 Quand bien même les chevaliers peuvent approcher le Graal, ils se heurtent au caractère indicible de l'objet : la scène avec Galaad se clôture sur le silence obligé du chevalier (« je vois à découvert ce que langue ne saurait décrire ni cœur penser. ») ; il en va de même pour Lancelot lorsque, peu auparavant, il rend compte de sa vision du Saint-Vase :

J'ai vu, dit il, de si grandes et heureuses merveilles que *ma langue ne saurait vous les redire, ni mon cœur même ne saurait concevoir combien c'est chose grande*. Car ce n'était pas chose terrestre, mais spirituelle.¹⁶

30 Ce double aveu d'impuissance met en lumière la frustration ressentie par les deux chevaliers et, sans doute, celle de l'écrivain lui-même. La mise en récit du Graal, invisible et indicible, apparaît en effet comme un véritable défi lancé au narrateur : comment faire voir à l'auditoire ce qui ne peut être ni vu par l'œil ni décrit par la parole ?

31 Premier élément de réponse : l'auteur ne renie pas complètement la dimension matérielle du Graal. Le Graal de *La Queste*, comme celui de Robert de Boron, reste un objet fonctionnel, lié au service de la nourriture ou à l'office divin ; il garde ainsi la trace de ses origines chrétiennes : coupe dans laquelle burent le Christ et ses disciples / vase dans lequel Joseph d'Armathie recueillit le sang du Christ au Calvaire. Cette dimension matérielle transparaît en plusieurs endroits du récit : lors de l'office qui se déroule au château de Corbénic, le Graal est utilisé comme *calice*. La dénomination conservée par le narrateur, *graal*, viendrait, nous l'avons signalé en introduction, du latin *gradalis* (« plat ») ; elle est doublée d'une autre, *Saint-Vase* (ou *Saint Vaissel*), qui souligne la permanence du caractère concret (pour ne pas dire prosaïque) du Graal. Lors de son arrivée dans la cité de Sarras, le Graal est déposé sur une table d'argent ; or, précise le narrateur, il rend celle-ci si lourde à soulever qu'il faut demander l'aide d'un

paralysé (tout juste guéri miraculeusement par Galaad) pour la transporter¹⁷. Même si le poids du vase est anormal et possède une valeur symbolique, il renvoie bel et bien à la dimension matérielle de l'objet. Un peu plus tard, Galaad fait construire dans le palais spirituel une « arche d'or et de pierres précieuses dont il couvrit le Saint-Vase »¹⁸. L'emploi du verbe *couvrir* souligne la dimension physique du vase ; quant à la ressemblance – évidente – entre cette arche et un reliquaire, elle facilite le rapprochement entre le Graal et une relique : il y a bel et bien présence au monde du Graal, permanence d'une dimension matérielle qui facilite la tâche du romancier.

32 Néanmoins – et certains des exemples précédents le laissent pressentir –, la matérialité du Graal ne signifie pas la possibilité de sa description directe : la présence du Graal se manifeste surtout de façon indirecte. La table lourde à soulever est une notation concrète mais elle ne renvoie au Graal que de manière « oblique » : nul ne voit ni ne décrit le Saint-Vase, dont la présence est rendue sensible par ses seuls effets. L'arche qui couvre le Graal a de même un rôle ambigu, car elle révèle la présence du vase tout en le dissimulant aux regards.

33 Si nous revenons à la scène initiale du récit, lors de l'arrivée du Graal au palais d'Arthur, nous lisons cette description :

Quand ils furent tous assis, ils *entendirent approcher un bruit de tonnerre* si prodigieux qu'ils crurent que le palais allait s'écrouler. Et voici qu'entra un rayon de soleil *qui fit la salle sept fois plus claire qu'elle n'était auparavant*. [...] Dès que [le Graal] y eut pénétré, *la salle se remplit de bonnes odeurs comme si toutes les épices de la terre s'y fussent épandues*. [...] Et à mesure qu'il passait auprès des tables, elles se trouvaient garnies, devant chaque convive, des mets qu'il désirait.¹⁹

34 Là encore, on est frappé par la manière dont le Graal est rendu sensible par ses effets physiques ; bruit de tonnerre, lumière, odeurs, présence de nourriture manifestent sa présence, certes, mais de manière détournée.

35 Enfin, l'aveuglement et le mutisme de Lancelot quand il aperçoit le Saint-Vase (voir *supra*) sont caractéristiques de la technique adoptée par le Pseudo-Map : la visibilité et l'éclat du Graal ne sont pas traduits par une description directe mais par les effets concrets qu'il produit sur celui qui le regarde. Nous avons confirmation de notre sentiment initial : le narrateur opte pour un regard oblique sur le Graal.

36 Sur un plan strictement narratif, le goût du pseudo-Map pour la focalisation interne n'est pas indifférent. Cette technique d'écriture, notons-le d'emblée, pourrait bien être un héritage de Chrétien de Troyes : dans sa description du cortège du Graal, l'auteur champenois renonce à son omniscience et s'appuie sur le seul regard de Perceval. Or, dans la *Queste*, l'écrivain recourt à la même technique en plusieurs scènes importantes ; celle où Galaad est confronté au Graal nous paraît emblématique : le Pseudo-Map reste volontairement « à l'écart » et nous devons nous contenter de voir Galaad voyant le Graal. Plus généralement, le texte de la *Queste* se présente – nous y reviendrons – comme un récit « second » : le narrateur, *in fine*, révèle que son récit est fondé sur le témoignage de Bohort, le seul des trois chevaliers élus à rejoindre la cour d'Arthur ; ce prisme supplémentaire fait explicitement du roman le « récit d'un récit », renforçant le sentiment d'une approche indirecte et détournée du Graal.

37 Sur le plan rhétorique, le Pseudo-Map donne la priorité à des formulations hyperboliques et/ou négatives.

38 Rappelons-nous ces paroles de Lancelot : « J'ai vu, dit il, de si grandes et heureuses merveilles que ma langue ne saurait vous les redire, ni mon cœur même ne saurait

concevoir combien c'est chose grande » (hyperboles + négation) ; de même Galaad rend-il compte de sa vision par le biais d'une formulation négative : « je vois à découvert ce que langue ne saurait décrire ni cœur penser ». À l'évidence, la perfection du Graal oblige les locuteurs à multiplier les formulations hyperboliques et plus encore les tournures négatives ; or ce choix n'est pas dû au hasard : il prend sa source dans ce que l'on appelle la théologie négative. Ce mode de pensée, qui puise son origine dans la philosophie antique platonicienne, apparaît aussi dans la pensée théologique chrétienne (qui est elle-même l'héritière du platonisme). L'idée, très simplifiée, est qu'il est impossible de délimiter par le langage ce qui est sans limite ; par exemple, l'affirmation « Dieu existe » ne peut se concevoir en théologie négative, pas plus que « Dieu est miséricordieux » (puisque rien ne peut être affirmé sur ce qui est indicible). L'expression de la transcendance doit donc s'exprimer uniquement par des propositions négatives et par un recours à l'abstraction.

- 39 Le Pseudo-Map connaît ces théories ; bien plus, il les récupère pour offrir à son auditoire une définition « négative » du Graal : autrement dit, il choisit de définir celui-ci par ce qu'il n'est pas (domaine du langage) ou de le décrire par ce qu'il provoque (domaine du sensible).
- 40 En dernier recours cependant, même ces propositions négatives paraissent inadéquates : à la fin du roman, face aux merveilles du plat sacré, la *parole suspendue* de Galaad semble rejeter toute rhétorique, quelle qu'elle soit, dans le domaine du mensonge. Pour Galaad et, au-delà bien sûr, pour le narrateur, le silence s'impose : comme de nombreux théologiens et Pères de l'Église (saint Augustin et Grégoire de Nazianze notamment), ils considèrent que l'infini, l'« au-delà de tout », échappe au langage et à l'intelligence ; bien plus, parce que Dieu est le créateur même de la langue, celle-ci ne peut, par définition, l'embrasser dans sa totalité. Face à l'indicible, il n'y a plus qu'à adopter un silence respectueux qui, faute de mieux, permet au moins à l'homme d'échapper au mensonge.
- 41 La dimension matérielle du Graal demeure perceptible dans la *Queste* et permet au pseudo-Map, au moins pour un temps, de l'inscrire physiquement dans son récit. Ainsi les premières pages mettent-elles en scène l'entrée spectaculaire de l'objet et les effets que son passage engendre. Hélas, une fois les chevaliers éloignés de l'espace arthurien, les choses se compliquent : la plupart d'entre eux ne parviennent pas à retrouver le Saint-Vase et son éclat aveuglant annihile la vue et la parole de Lancelot. Le Pseudo-Map tente alors de « dire » le Graal par des notations indirectes et multiplie les formulations négatives. À l'approche du mystère suprême pourtant, Galaad même est impuissant et doit se taire : le silence, seul, semble dès lors acceptable.

De l'œil à l'oreille : la parole réhabilitée

- 42 À l'orée du récit, nous l'avons rappelé, toutes les questions sur le Saint-Vase ont reçu leur réponse : l'ultime quête consiste à le voir « apertement ». Or, le Pseudo-Map démontre au sein même de son récit que cela est impossible au commun des mortels ; bien plus, il fait mourir Galaad, seul témoin des merveilles du Graal, puis fait disparaître l'objet lui-même, *a priori* pour toujours, condamnant ainsi tout espoir de le décrire un jour. Faut-il dès lors parler d'un échec de la quête et, au-delà, d'un échec pour le narrateur ? Il convient sans doute d'être plus nuancé : la double disparition de l'objet et de son unique témoin ne signifie ni la fin du récit (qui se poursuit brièvement

mais se poursuit tout de même), ni celle de l'écriture (le roman existe bel et bien), ni même celle du cycle arthurien (quelques années plus tard sera écrite *La Mort du roi Arthur*). Nous devons par conséquent comprendre que la rhétorique de la négation ne signifie pas la « négation du langage » : l'auteur renonce à nous faire voir le Graal mais il refuse de se taire et nous demande de l'*écouter*, nous incitant à une ultime réflexion sur les bienfaits de la parole et les enjeux d'un sens à réhabiliter : l'audition.

La parole, un outil de diffusion indispensable

- 43 Pour bien comprendre la transition qui s'opère de la vision à l'audition et du « voir » à l'« entendre », il faut se pencher sur les ultimes lignes du roman : après la mort de Galaad et la disparition du Graal, Perceval se retire dans un monastère et meurt à son tour. D'une façon *a priori* étonnante, le Pseudo-Map consacre à ces deux événements une place minimale. En revanche, il se focalise sur le troisième élu, Bohort, qui revient auprès d'Arthur pour lui faire le compte rendu oral des aventures dont il a été le témoin :

[Bohort] chevaucha à grandes journées jusqu'à Camaalot, où était le roi Arthur. [...] Quand ils eurent mangé, le Roi fit venir les clerks qui mettaient par écrit les aventures des chevaliers de céans. Et lorsque Bohort eut narré les aventures du Saint-Graal telles qu'il les avait vues, elles furent mises en écrit et conservées à la bibliothèque de Salebières, d'où Maître Gautier Map les tira ; il en fit son livre du Saint-Graal pour l'amour du Roi Henri, son seigneur, qui fit traduire l'histoire du latin en français. Ici se tait le conte, qui n'en dit pas davantage des *Aventures du Saint-Graal*.²⁰

- 44 Nous constatons que les aventures du Graal ne s'achèvent pas sur un regard mais sur la transmission orale d'un récit ; après le temps de la quête, qui faisait la part belle à l'œil et à la vue (remarquons au passage la façon dont le narrateur évoque ici les aventures que Bohort a vues, et non les aventures qu'il a vécues), un prolongement semble donc possible de la vision à l'audition et de l'œil à l'oreille. Certes, l'écrit est indispensable à la conservation des aventures par-delà les siècles ; mais pour que celles-ci soient diffusées au plus grand nombre, Gautier Map a dû les « tirer » de la bibliothèque et les faire traduire dans une langue compréhensible par tous : le français. Si le conte « se tait » et refuse d'en « dire » davantage sur les aventures du Graal, c'est bien dans l'attente qu'un conteur les prenne en charge et les fasse connaître par la parole.

Parole et didactisme : le récit comme catéchisme poétique ?

- 45 Le rôle ultime accordé à la parole et à la narration n'est pas anodin : il fait écho, nous semble-t-il, au rôle joué par la parole au sein du récit. Si l'enjeu de la quête est de voir le Graal, n'oublions pas que le parcours des chevaliers est souvent l'occasion de rencontrer et d'*écouter* des ermites ou des prêtres dont les sermons transmettent de nombreux préceptes chrétiens. Gauvain lui-même, privé de la vision du Graal, a droit à cette parole. Fondamentalement, la *Queste* est jalonnée de rencontres et de sermons dont la fonction édifiante repose sur le verbe ; ce n'est pas un hasard si, dans le récit, ces sermons sont toujours au style direct : le Pseudo-Map a inscrit et reproduit au sein du roman une parole directe, édifiante, qui, par bien des aspects, évoque celle des prédicateurs du XIII^e siècle. En d'autres termes, la parole des religieux, à l'intérieur du roman, s'affirme comme un vecteur de sagesse et de savoir pour les chevaliers

d'Arthur, mais cette parole, une fois retranscrite par le narrateur, a vocation à être diffusée par un récitant qui, devant les chevaliers du XIII^e siècle, prend en charge cette mission didactique.

- 46 Lorsque le narrateur fait disparaître le Graal puis renonce à sa description, il ne nie pas l'importance du regard ; mais il reconnaît que la possibilité même d'un regard pur est exceptionnelle voire impossible à l'homme, car celui-ci est entravé par son enveloppe corporelle ; il reconnaît aussi que le récit, fondé sur un langage imparfait, sera toujours incapable de restituer fidèlement cette expérience. Avec humilité, le Pseudo-Map invite donc son auditoire à délaissier pour un temps cet idéal ; renonçant à « imiter » Galaad, les chevaliers doivent écouter le récit et les sermons qu'il contient à la façon dont Gauvain, Lancelot et les autres ont écouté la parole des religieux ; dès lors, il faut concevoir le récit comme un véritable « catéchisme chevaleresque » dont le narrateur, un clerc, assume la fonction d'un prédicateur.

Si tu veux voir, écoute d'abord...

- 47 En conclusion, nous souhaitons insister sur le tournant que marque *La Queste del saint Graal* : l'objet Graal, dans le contexte nouveau du XIII^e siècle, perd une part de sa dimension matérielle pour se rapprocher d'une pure icône, image sainte offerte au regard des fidèles. Dès lors, le regard porté sur le Saint-Vase devient essentiel : à la manière des mystiques approchant le divin par le jeu d'une contemplation confinant à l'extase, les chrétiens espèrent s'élever vers Dieu en posant leurs yeux sur l'objet sacré.
- 48 Dans le cadre romanesque pourtant, cet infléchissement du Graal soulève des difficultés nouvelles : voir le Saint-Vase implique une perfection morale que les élus seuls possèdent. Quant à voir le Graal « apertement », c'est-à-dire débarrassé de tout voile, ce privilège ultime n'est accordé qu'à Galaad. Confronté à l'impossible description d'un objet indicible et invisible, le narrateur doit alors assumer pleinement son rôle et inventer de véritables stratégies poétiques que nous avons passées en revue (description « indirecte », focalisation interne, rhétorique de la négation...).
- 49 En dernier lieu cependant, le Pseudo-Map laisse partir le Graal et fait mourir Galaad, comme pour signifier au lecteur la fin des aventures du Royaume de Logres. Le récit semble dès lors trouver sa justification dans la transmission d'une morale dont le support indispensable est précisément la voix. « Si tu veux voir, écoute d'abord », affirmait saint Bernard de Clairvaux ; ces paroles, qui rappellent que la précellence du regard ne signifie pas sa primauté, rappellent aussi que le récit, dans sa double dimension orale et écrite, conserve toute sa légitimité : en attendant le temps béni où les hommes, débarrassés de leur enveloppe charnelle, pourront voir « face à face »²¹ les mystères de la divinité, la parole, qui transmet le savoir, et l'oreille, qui le reçoit, demeurent pour les chrétiens d'indispensables outils. Si Bohort fut là, originellement, pour que se répandît la « bonne nouvelle », le récit romanesque en est, ici, maintenant et pour les siècles à venir, le vecteur indispensable ; quant au livre, qui conjugue au Moyen Âge la dimension sonore d'un récit à entendre et la dimension fort concrète d'un manuscrit à lire et à voir, il réalise la synthèse parfaite du regard et de l'oreille, du « voir » et de l'« entendre ».

NOTES

1. Ce chaudron, on l'aura compris, a donné des idées à deux de nos meilleurs auteurs de bandes dessinées !
2. Cet épisode occupe les vers 3118-3290 du roman (*Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, publié par Félix Lecoy, Paris, Champion, 1984, tome I, p. 101-104).
3. D'une seule oïste, ce savons, / que l'an an ce graal aporte, / sa vie sostient et conforte, / tant sainte chose est li graax. (*Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, publié par Félix Lecoy, Paris, Champion, 1981, tome II, vers 6206-6209).
4. Prenant en compte le fait que cette étude s'adressait à un public peu habitué au français du Moyen Âge, nous avons souhaité fournir chaque fois une traduction en français moderne, empruntée à l'édition de la *Quête du Graal* aux éditions du Seuil dans la collection « Points Sagesse » (*La Quête du Graal*, éd. Albert Béguin, Paris, Le Seuil, « Points Sagesse », p. 64 pour le texte cité). Pour ceux qui, plus familiers du français du XIII^e siècle, souhaitent aborder le texte en langue originale, voici l'édition de référence : *La Queste del saint Graal. Roman du XIII^e siècle*, édité par Albert Pauphilet, Paris, Champion, 1980.
5. *La Quête du Graal*, *op. cit.*, p. 104.
6. Le texte médiéval emploie ces termes précis : « Et il se prent a deus mains et se tire contremont et fet tant qu'il bese la table d'argent et la toche a ses euz. » (*La Queste del saint Graal*, *op. cit.*, p. 59, lignes 14-16).
7. *La Quête du Graal*, *op. cit.*, p. 203.
8. *La Quête du Graal*, *op. cit.*, p. 299-300.
9. *La Quête du Graal*, *op. cit.*, p. 307.
10. Platon, *Timée*, 47b, trad. E. Chambry, Paris, éd. GF, p. 425-426.
11. Cela explique d'ailleurs pourquoi, dans la littérature amoureuse des XII-XIII^e siècles, le regard a une place fondamentale : les trouvères puis les romanciers mettent en œuvre un amour justement qualifié de « platonique » qui tend à diminuer la place de la chair pour privilégier une relation « à distance » fondée sur le seul regard de l'amant. L'œuvre de Dante, au début du XIII^e siècle, puis celle des poètes de la Renaissance en gardent la trace.
12. Ainsi se mit en place chez les chrétiens une conception de l'art fort originale, bien différente par exemple de celle des musulmans, pour qui la figuration de Dieu dans l'art relève au contraire du tabou.
13. Pour mémoire, Saint-Denis constitue le premier exemple de l'art gothique en France, et donc en Europe.
14. « S'il advient que, par l'affection que j'éprouve pour la splendeur de la maison de Dieu, l'éclat multicolore des pierres précieuses me détourne des préoccupations quotidiennes, et que l'honnête méditation, capable de faire passer la diversité des saintes vertus du niveau des objets matériels à celui des choses immatérielles, me persuade de me ménager une pause [...], il me semble me voir moi-même transporté comme en quelque région ignorée de l'univers, qui ne se trouve ni tout à fait dans la boue terrestre, ni sise complètement dans la pureté du ciel, mais d'où, avec l'aide de Dieu, il m'est donné d'accéder de la zone inférieure à la zone supérieure de manière anagogique. » (texte cité et traduit par Umberto Eco dans *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Grasset, 1997, p. 33).
15. L'engouement pour cette pratique fut tel, précise André Vauchez, qu'on instaura à la fin du XIII^e siècle l'élévation du calice ; parfois même, les prêtres devaient montrer trois fois l'hostie ou prolonger indéfiniment le moment de la consécration ! (voir A. Vauchez, *La spiritualité du Moyen Âge occidental*, Paris, Le Seuil, 1994, « Points. Histoire », p. 171).
16. *La Quête du Graal*, *op. cit.*, p. 287.

17. Cet épisode se situe p. 305 dans la traduction en français moderne d'Albert Béguin (et p. 275, lignes 24 *sq.*, dans l'édition en ancien français d'Albert Pauphilet).

18. *La Quête du Graal*, *op. cit.*, p. 306 (c'est nous qui soulignons).

19. *La Quête du Graal*, *op. cit.*, p. 63-64.

20. *La Quête du Graal*, *op. cit.*, p. 308-309.

21. Nous faisons allusion aux paroles de l'apôtre Paul dans sa Première épître aux Corinthiens (13, 12) : « À présent, nous voyons *dans un miroir et de façon confuse*, mais alors (= dans les cieux) ce sera *face à face*. À présent ma connaissance est limitée ; alors je connaîtrai comme je suis connu. » (Nous soulignons).

AUTEUR

LAURENCE HÉLIX

Université de Reims-Champagne-Ardenne

« Écoutez/r Voir » : de Michel Picard à Elsa Triolet et vice-versa

Alain Trouvé

- 1 « Écoutez-voir » présente la particularité d'être le titre d'un roman et d'un article de théorie littéraire. J'essaierai, usant de ce prétexte, de croiser dans ce qui va suivre la réflexion générale et les suggestions nées de l'œuvre littéraire.
- 2 Chronologiquement, c'est le roman qui est premier. Elsa Triolet le publie en 1968 ; on y perçoit l'écho du bouleversement esthétique introduit par le Nouveau Roman. *Écoutez-voir* forme un diptyque avec *Le Grand Jamais* qui date de 1965. Il se signale par un intérêt aigu pour les objets, les lieux qui enregistrent le passage et la décomposition, également repérable chez Perec, dans ses romans de la même époque (*Les Choses*, 1965) ou dans ce film réalisé en collaboration avec le cinéaste Robert Bober : *En remontant la rue Vilin* (1992).
- 3 L'article de Michel Picard fut pour sa part publié en 1991, après *La Lecture comme jeu* (1986) et *Lire le temps* (1989) sous le titre complet : « *Écouter Voir* : l'enjeu d'une mystification »¹. La critique y est clairement affichée ; la cible : l'illusion référentielle, telle que la dénonce Barthes dès les années 1970². En dépit de la proximité de termes, la référence au roman reste tout à fait marginale et secondaire dans l'article. Michel Picard se réfère au titre *Écoutez-voir*, « titre pour le moins étrange, interpellation quelque peu provocatrice », note-t-il. Il en joue en transposant le premier verbe à l'infinitif mais sa démonstration ignore le reste du livre que je propose au contraire d'intégrer à mon propos. Le rapprochement dont il va être question est donc un pur jeu de lecture qui permettra peut-être d'évaluer la validité et les limites d'une proposition théorique.

L'article

- 4 La thèse est fermement énoncée : « un roman, c'est évident, ne s'écoute ni ne se voit »³. L'emploi de ces verbes par la critique littéraire relève de la mystification. Si les médias s'y mettent, les premiers responsables sont les manuels scolaires et la critique universitaire elle-même. Tel passage du *Lagarde et Michard* présentant *Madame Bovary* pratique l'« appel à l'hallucination » en gommant l'écart entre la perception sensible et ce que les mots nous permettent de concevoir : « Flaubert nous décrit cette petite cité normande et nous a fait assister à l'arrivée de l'Hirondelle »⁴. La critique, même savante, n'est pas en reste, soupçonnée par son langage métaphorique – vision⁵, focalisation, voix – d'entretenir la mystification, avec la complicité d'écrivains, comme Gide, par exemple, s'extasiant sur la « ligne mélodique de Baudelaire ».
- 5 Cette mystification s'explique par des raisons historiques et culturelles. Longtemps dominant, intériorisé par les auteurs comme par les lecteurs, le modèle du théâtre règne encore sur les représentations de la lecture confondue avec un spectacle. Les sources modernes d'image – cinéma, télévision – accentuent l'inféodation du lecteur à ce modèle. Le langage critique adopté dans le sillage des artistes entretient également la confusion. Ainsi de la formule horacienne – *ut pictura poësis* : pas plus que la poésie ne saurait être peinture au sens littéral du terme – celle-ci étant un art de l'espace, celle-là, un art du temps – les images au sens rhétorique ne doivent être assimilées aux images au sens optique. Le « stupéfiant image » dont il est question dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon, l'ambition éluardienne de « donner à voir » par la poésie n'échappent pas au même reproche de confondre ce qui devrait être distingué⁶.
- 6 Pour ce qui concerne l'écoute, le responsable serait la survivance dans les esprits, malgré le passage à la lecture silencieuse depuis plusieurs siècles, du modèle de littérature orale plaçant le lecteur en situation passive. La forme ancienne du conte projetée sur les textes modernes aboutit à la confusion entre le narrateur et l'auteur, à l'occultation du travail d'écriture, celui-là même avec lequel la lecture silencieuse doit composer, contrainte ainsi à une activité que le modèle de la communication interdit. L'invention par la critique du narrateur et du narrataire ne représente que des conventions, trop souvent prises à la lettre ; même l'écoute analytique d'un Bellemin-Noël tend à gommer la spécificité d'un rapport aux signes écrits.
- 7 Plusieurs raisons d'ordre psychologique expliquent le succès de cette mystification. Il est « plus facile, plus spontané, de voir et d'entendre que de lire »⁷. S'ajoute à cet avantage un besoin de maîtrise, « une scotophilie épurée en épistémophilie »⁸ ou encore un souvenir du fantasme de scène originaire qui mêle écouter et voir, rappelant que le désir de lire est en étroit rapport avec la curiosité sexuelle. Le succès persistant du schéma oral relève d'une fantasmatisation elle aussi primitive, celle de la phase orale soumettant l'objet du désir à la dévoration, sans recul ni activité.
- 8 Michel Picard mentionne encore des raisons négatives. L'écrit fait peur. L'enjeu, avec le maniement du signe abstrait, est l'émancipation du lecteur par l'accès au Symbolique. Mais précisément subsiste une « inhibition à l'abstraction »⁹. Au contraire la vraie lecture, autrement dit, la lecture littéraire telle qu'il la réclame et la théorise, intègre et sublime le pulsionnel. Elle accommode sur le signifiant (elle n'est pas dupe de l'illusion référentielle). L'œil « ne perçoit que des signes »¹⁰. L'intérêt toujours actuel de cet article est de mettre en évidence un enjeu et un effet idéologiques découlant de cette confusion. L'opposition du couple image/passivité au couple texte/activité conserve sa

pertinence. Michel Tournier a donné une variation littéraire sur ce thème dans son roman *La Goutte d'or*. Spontanément, l'image prête sans doute plus le flanc à l'aliénation et à toutes les relations hallucinatoires.

- 9 Loin s'en faut, pourtant, qu'elle se réduise à cet effet. Les nombreux travaux de sémiotique accompagnant depuis quelques décennies son règne montrent une tendance inverse. En ce sens on est un peu gêné par la dichotomie instituée à la fin de l'article qui place l'image du côté du corps, le texte, de l'esprit. La séparation entre sentir et penser ne fait pas l'unanimité parmi les philosophes de l'art qui considèrent plutôt qu'il s'agit de deux voies de la connaissance, l'une associative et horizontale, celle des sens qui nous permet de percevoir les objets, l'autre, verticale, généralisante et particularisante, par laquelle nous les comparons pour en dégager des catégories¹¹.
- 10 Sous le prétexte d'une lecture devenue majoritairement silencieuse, il est par ailleurs difficile de priver les textes littéraires d'une approche par les effets sonores, indispensable dès qu'intervient la dimension poétique. La poésie lutte contre l'arbitraire du signe et son côté purement abstrait en le remotivant comme en témoignent tous les jeux d'évocation sonore. Elle s'emploie aussi à spatialiser ce qui est successif¹², projetant le principe d'équivalence de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique, ainsi que l'a indiqué Roman Jakobson¹³. L'aphorisme d'Horace – *ut pictura poësis* –, même s'il ne doit pas être pris à la lettre, est peut-être un peu plus qu'un poncif définitivement dépassé.
- 11 Enfin l'écoute des textes, qui s'applique d'abord au rapport du lecteur au texte, ne doit pas pour autant mettre entre parenthèses le procès de sens situé en amont et ignorer l'intention esthétique qui a présidé à son élaboration. Sur ce point, on souscrirait plutôt à la conception de Gérard Genette montrant dans *L'Œuvre de l'art*¹⁴, que l'art résulte du croisement d'une intention et d'une attention esthétiques. « L'hypothèse toute simple assimilant la littérature à un mode de lecture spécifique *et celui-ci au jeu* »¹⁵ ne peut s'admettre qu'à condition de l'appliquer d'abord à l'auteur, l'effet esthétique étant rejoué à distance dans un décalage temporel qui constitue le cadre de l'expérience littéraire.

Le roman

- 12 Que nous suggère à ce propos le roman ? *Écoutez-voir* appartient à la dernière période de la production romanesque d'Elsa Triolet, écrivain d'origine russe¹⁶, dont les premiers textes sont écrits dans sa langue maternelle et qui signe son entrée en littérature française par le recueil *Bonsoir, Thérèse*, en 1938. D'abord connue pour ses romans et nouvelles transposant l'expérience de la guerre et de la Résistance, Elsa Triolet cherche ensuite la voie d'un réalisme original. Dans la trilogie *L'Âge de nylon* (1959-1963), le second volet *Luna-Park* gravite autour d'un personnage absent, Blanche Hauteville, dont le héros, Justin Merlin, un cinéaste, imagine l'existence à travers les lettres retrouvées dans sa maison. Cette déconstruction du personnage qui n'est pas sans lien avec les recherches contemporaines du Nouveau Roman invite à dépasser l'illusion référentielle tandis que le héros se débat avec les représentations hallucinatoires nées de ses lectures. *Le Grand Jamais*, qui précède *Écoutez-voir*, fait parler un mort, Régis Lalande, et engage par ce biais une méditation sur l'Histoire, tissu de légendes et de falsifications.
- 13 Il existe deux éditions d'*Écoutez-voir*. Celle de 1965, dans la collection blanche de Gallimard que nous suivrons pour la pagination. Dans les *Œuvres Romanesques Croisées*

d'*Elsa Triolet et Aragon*, publiées chez Robert Laffont entre 1964 et 1974, le roman est le volume 36. Cette édition présente la particularité d'être illustrée. L'insertion d'images dans des romans primitivement publiés avec le texte seul, ce qui est le cas pour les livres des deux auteurs écrits entre 1930 et 1964, contribue à faire des *ORC* une œuvre nouvelle. En 1968, quand paraît *Écoutez-voir*, l'alternance texte image est devenue un procédé d'écriture dont l'auteur cherche à tirer des effets inédits, faisant en quelque sorte découler le texte de l'image. Ce mode original de composition s'applique à la version Gallimard. Les images seront reprises sans changement notable dans les *ORC*. Est-ce en raison des contraintes inhérentes à la première édition que le noir et blanc est la règle dans les deux cas ? Le noir et blanc, régime favori de la photographie, appliqué à la peinture, conduit à une forme d'abstraction.

- 14 L'illustration n'est pas à entendre au sens classique du terme, tel qu'il apparaît chez Perrault ou Jules Verne. Elsa Triolet écrit à ce propos :
- Les illustrations des œuvres du passé, des classiques, maintes fois diversement illustrées de nos jours, et les éditions illustrées des œuvres contemporaines connues, n'accrochent pas, on n'y croit pas, il y a d'une part le texte et d'autre part les images, un ornement qui présente un intérêt séparé, celui d'une vision particulière des choses dont on s'est déjà fait une idée à soi.¹⁷
- 15 À la séparation, qu'implique l'illustration classique, va s'opposer l'interaction :
- Ce roman est né imagé. Je dis bien imagé et non illustré. On ne peut illustrer que quelque chose de déjà existant ; ici le texte est né avec l'image, en même temps ou, parfois, avant les mots qui le forment et qui sont venus à partir de l'image déjà existante. (p. 7)
- 16 L'image engendre le texte qui à son tour aide à penser l'image : « L'UN NE VA PAS SANS L'AUTRE » (p. 7). Le rapport texte-image apparaît double, alliant mimésis et antimimésis. L'usage de la photographie relève au premier abord de la mimésis par l'exactitude analogique qu'on trouve par exemple dans ces « Maisons à Télé » (Tchécoslovaquie), prises par le photographe Bruno Barbey (p. 48-49). Mais la photo donne libre cours au travail d'artiste qui se manifeste par les cadrages, les plans, la lumière. La photo d'« Inondations à Florence » (Keystone, p. 139) prend des allures de nature morte avec ses animaux de trait couchés sur le sol, au premier plan. Le plus souvent, la photographie est utilisée pour reproduire des images de tableaux ou de sculptures qui ne relèvent plus de la même intention mimétique. Sur les cent vingt et une images réparties dans tout le roman, on compte une petite cinquantaine de peintres, avec une dominante Renaissance (Bosch, Brueghel, Memling, Van der Weyden, Fra Angelico, Gustave Doré) et vingtième siècle (Picasso, Soutine, Ernst, Léger, Nicolas de Staël). Deux moments d'une esthétique qu'on pourrait appeler baroque au sens large du terme parce qu'elle fait bouger la vision et trouble la représentation ordinaire des choses.
- 17 S'y ajoutent des photos de lieux naturels ou construits. L'intérêt pour les édifices est peut-être à relier aux études d'architecture qu'effectua Elsa Triolet dans sa jeunesse. L'architecture : une discipline essentiellement visuelle. Les constructions reproduites sont souvent travaillées par le regard des artistes, peintres ou graveurs, telle la vertigineuse « Perspective des parterres et fontaines des Folies à Aranjuez » (détail d'une gravure du XVIII^e siècle, p. 14). La prolifération de l'image baroque se confirme avec les sculptures de Mathias Braun (1684-1738) disséminées dans la forêt de Kuks en Tchécoslovaquie et qui fournissent une quinzaine d'images pour suggérer l'errance de Madeleine Lalande, l'héroïne, en Europe centrale.

- 18 Le titre « Écoutez-voir » repose sur un jeu de mots. Michel Picard note seulement que « cette expression idiomatique courante en français garde quelque chose d'énigmatique »¹⁸. Grévisse, dans *Le Bon Usage*¹⁹, est plus précis ; il commente les deux valeurs possibles de « voir » : 1/ Il s'agirait d'une dérivation de vraiment (voire aurait perdu son « e ») : l'expression comporterait une valeur de vérité. 2/ L'association des deux termes exprimerait le but : « écoutez pour voir ». Cette ambiguïté sémantique a pu intéresser l'artiste qui semble vouloir jouer sur ce double sens de vision et de connaissance et sur le va-et-vient entre « dire » et « montrer » (p. 8).
- 19 À côté du temps, thème majeur lié aux motifs de l'Histoire et de la Mort, dont traite le diptyque romanesque, *Écoutez-voir* institue l'espace comme dimension nouvelle. Le présent roman est par ailleurs fondé sur le tressage des discours prêtés à trois personnages : Madeleine Lalande (la veuve de Régis), L'homme de Florence, et Austin. À ces trois « voix » imaginaires s'ajoute à la fin celle de l'auteur en personnage épisodique. Façon peut-être de récuser implicitement l'idée d'un texte sans origine.

Voir et entendre à l'épreuve du roman

- 20 Quelles valeurs y prennent les verbes voir et entendre ? Leur complémentarité implique un surplus de sens : « ce que l'image ajoute à la chose écrite » (p. 8).

Voix et audition

- 21 L'audition est fortement thématifiée, en corrélation ou non avec les images. Il est question de cinéma dans un ancien théâtre lyrique à Florence, de comédiens jouant à Prague Shakespeare, dans une langue étrangère. Le bruit seul est décrit négativement. Les bruits du dancing dans la boîte de nuit d'Austin s'accompagnent d'une polarisation : en haut le vacarme, en bas la tranquillité. Ceux de la scierie chassent Madeleine de la Maison :

De jour, le grondement ronronnant me broyait, me sciait en rondelles, enfonçait en moi sa vrille, m'enroulait en spirales du haut en bas. Ma tête, une toupie, les bras, les jambes lardés des chevrotines de bruit. (p. 18)

- 22 La perception auditive retentit dans l'espace du corps qu'elle vient perturber. Elle est aussi l'objet d'hallucinations : « La voix de Régis n'était pas une berceuse, elle me tenait éveillée ». Le roman joue avec l'hallucination en la distanciant. « Pour que le bruit soit supportable, il faut qu'il ait un sens » (p. 41). Le texte élabore des voix au sens narratologique (illusion référentielle) et en montre l'envers :

L'homme de Florence a été introduit ici pour me servir. Moi, roman ; moi, son personnage principal. Il est un moyen pour me faire vivre, une lumière sur moi. (p. 73)

- 23 Le propos, conjointement attribué à Madeleine et au roman, donne corps à l'illusion et déréalise le personnage. Cette dimension intellectuelle de la lecture s'accompagne toutefois d'une intériorisation des effets sonores de la langue, sensible dans ces passages où est convoqué le rythme de la phrase :

Un bruit qui hésitait, montait, baissait, sifflait, vrombissait, grondait, pour enfin s'arrêter sur une moyenne qui ne devait plus jamais abandonner l'air environnant La Maison, si ce n'est la nuit. (p. 17)

Image et vision

- 24 Les effets complexes d'un roman imagé au sens propre du terme dépassent le cadre envisagé plus haut dans l'article. Une photographie de pins parasols accompagne sur deux pages (16-17) la séquence sur le bruit perturbant le calme de *La Maison*. Le pin parasol est associé à la campagne méridionale dont il pourrait souligner de façon illustrative le calme rompu par le bruit de la scierie. Mais le cadrage curieux de la photo confère aux têtes des pins, coupées de la base des arbres, des formes inquiétantes. L'hyperréalisme côtoie la déréalisation. La visite de Madeleine à Jean, ami de Régis, naît peut-être du regard porté sur *La Maison à Oizème : un Soutine* (p. 228-229). Le tremblé des traits picturaux trouve un prolongement dans l'évocation de la décrépitude du mourant chargé d'entretenir la mémoire de Régis.
- 25 Photo et texte se déréalisent mutuellement pendant qu'ils se chargent de sens sous l'effet croisé des références intertextuelles et iconographiques. La photographie de Man Ray : *Masque de l'inconnue de la Seine aux yeux ouverts* (p. 155) évoque le souvenir d'Aurélien. Aragon l'a placée au seuil de son roman dans l'édition des ORC (tome 19).
- 26 La référence aux peintres semble parfois mettre en marche la machine à fantasmer. Il en va ainsi de la double référence à un détail du *Jugement dernier* de Bosch (p. 162) et au tableau de Fernand Léger, *Le Cirque* (p. 163). Si les danseurs s'agitant au fond du *dancing* ont pu faire naître l'image de *l'Enfer* inventée par le peintre flamand, sa juxtaposition avec la toile de Léger dont le sujet diffère apparemment poursuit dans le registre du vertige mortel. Les lignes circulaires tracées autour du corps de la danseuse pour figurer son mouvement amènent l'argument narratif de Madeleine s'élançant sur la rampe circulaire surplombant le *dancing*, sous le regard d'Austin :
- La rampe est large, capitonnée, et recouverte de velours pour le confort des clients qui viennent se pencher sur le *dancing* d'en bas. Madeleine me jeta sa jupe, ses ballerines... En collant noir, les cheveux serrés sous le turban blanc, elle se mit à tourner sur elle-même et autour du bassin sur la rampe. Une toupie noire, marquant la fin de chaque pirouette de ses bras levés en croix, elle tournait en mesure, avec la musique forcenée. Les spectateurs reculèrent, les vociférations se muèrent en chœur, dissonant, énorme... Madeleine tournait. [...] Et la voilà qui tourne en faisant des culbutes, une roue, un pneu noir roulant autour du puits, qui plonge, réapparaît, recommence et je n'en peux plus d'angoisse et de terreur... Elle marche sur les mains, elle fait un double saute mortale ! Un clown ! Une danseuse à la grâce mortelle ! Comme elle faisait le grand écart juste devant moi, je l'ai attrapée à bras le corps, je l'ai enlevée de la rampe... [...] Les soupeurs s'écartèrent pour nous laisser passer, moi et mon fardeau, applaudissant frénétiquement. (p. 163-164)
- 27 L'espace vertigineux et mortel du *dancing*-puits figure l'envers de la modernité caractérisée par l'architecture et la frénésie des consommateurs. Cet espace creux et mortifère dans lequel risque d'être englouti le sujet s'enrichit d'un symbolisme sexuel qu'on retrouve à d'autres endroits dans l'œuvre de la romancière²⁰. Les acrobaties de la danseuse sont en effet une figure d'Éros que confirme l'étreinte finale. S'y mêlent le fantasme d'omnipotence représenté par les applaudissements de la foule à la parade bravant la mort et sans doute une confusion latente des sexes que marque l'assimilation, par le biais de la focalisation, du regard masculin au personnage féminin défiant le vide et les lois de la gravitation.
- 28 Dans le matériau iconographique la rêverie romanesque trouve de quoi alimenter le sentiment de vertige : les perspectives fuyantes sont en effet un motif récurrent (p. 15,

87, 110, 268). Les images du réel sont infiltrées par le fantastique. L'homme de Florence qui a suivi Madeleine en Bohême déclare : « Dans ce pays, ce qu'il y a de plus réel, c'est le fantastique » (p. 72). La pierre elle-même, à laquelle Mathias Braun imprime les convulsions baroques de son art, devient emblème de l'instabilité des choses. Le traitement antinaturaliste des images se prête ainsi à une série de jeux et de resymbolisations qui pourrait favoriser cette lecture littéraire souhaitée par Michel Picard.

Connaissance et vérité, « Mentir-vrai » de l'art romanesque

- 29 La peinture en général et celle de Bosch en particulier s'inscrivent néanmoins contre la dissociation pensée / image. Le roman trioletien de la maturité met définitivement à mal la fiction d'un langage de transparence supposé révéler la vérité du monde. Cette pensée est représentée ironiquement par le projet d'« émetteur de vérité » prêté à Austin. En écho à une séquence sur Amsterdam et la ville hollandaise « villes secrètes sans rideaux », la romancière place la photo d'une prostituée derrière une vitrine (p. 329-330). L'image ainsi traitée apparaît comme un réservoir de sens.
- 30 Vision et prémonition s'en nourrissent car le romancier accueille ce qui l'exède : « C'est quand on est creux qu'on songe à devenir romancier » (p. 95). Dans ce roman baroque, la romancière mêle donc la verticalité de la ville et du restaurant dancing, l'explosion des radios libres animées par l'aspiration à une vérité plus authentique, Mai 1968 et le rêve de la parole pure, absolue, l'accélération et l'effondrement de la modernité, la généralisation du simulacre, la saturation d'images, jusqu'à l'obscurcissement. Les images en trompe-l'œil (p. 51) et le thème récurrent du théâtre, mis en abîme, favorisent par la distanciation qu'ils introduisent une lecture littéraire. Face à l'effondrement identitaire, plus fort que la pierre et comparable à la peinture dont les chefs d'œuvre restent mais peuvent « devenir illisibles » (p. 327), se dresse le monument de l'écriture littéraire dont l'ensemble des *Œuvres Romanesques Croisées* est la transposition à une autre échelle.
- 31 Toutefois la romancière se singularise en associant crise identitaire et substrat personnel. Le leitmotiv de la clocharde, repris ici et très présent dans toute l'œuvre (du *Rendez-vous des Étrangers* à *L'Âme* en passant par *L'Inspecteur des ruines*), revêt une connotation à caractère privé et socioculturel car il renvoie aussi au thème du juif errant. Sur un plan plus littéraire, la représentation iconographique de perspectives vertigineuses fait écho au motif récurrent de la cour-puits²¹. Celui de l'oiseau, relayé par certaines images (p. 238, 242), est également chargé de réminiscences littéraires qui prendront toute leur ampleur dans l'ultime récit *Le Rossignol se tait à l'aube*. Le regard de la romancière se nourrit de sa propre intertextualité.
- 32 C'est aussi un regard d'amateur d'art. Aragon et les surréalistes y occupent une place de choix. Près de l'église Saint-Julien-le-Pauvre, Madeleine, « informée » par la romancière, croit se souvenir :
- On me dit qu'il y a eu ici, près de l'église, un cimetière, et que les surréalistes y avaient amassé du monde pour écouter Aragon lire des pages du Petit Larousse.
(p. 92)
- 33 Outre l'exemple d'*Aurélien* commenté plus haut, on citerait encore, sur un plan plus privé, la photographie de Nancy Cunard²² par Man Ray qui surgit p. 146. La lecture

littéraire à laquelle invite la romancière ne peut donc faire l'impasse sur l'intention auctoriale et sur les allusions à une histoire personnelle dont son roman est la projection. Pour autant, le roman s'achève sur le renvoi au lecteur chargé d'en rejouer la partition pour son propre compte :

Des êtres vont l'habiter « ni hommes ni choses vivantes, ni vivants ni morts » – des personnages de roman. Descriptibles comme des objets à dimensions multiples, à propriétés infinies. Madeleine y marche au-devant de vous, elle se laisse absorber, elle se fait de plus en plus petite, à la manière du Golem de Prague, et lorsqu'elle va s'approcher de vous à vous toucher, elle s'amenuisera et disparaîtra avec la dernière page lue comme si vous l'aviez avalée. Maintenant sa vie dépend de ce qu'engendreront par leur rencontre la force qu'elle vous a donnée et celle que vous aviez déjà. Tout ne sera plus qu'affaire de rêve, de sortilèges. L'auteur vous laisse ce qu'il possédait. Tout maintenant dépend de vous. Les personnages du roman vous tirent leur révérence. (p. 344-345)

- 34 Voilà qui nous éloigne fortement de l'illusion référentielle et nous rapproche de la littérature comme création continuée...
- 35 L'insertion d'images dans un roman n'est donc pas le propre d'une romancière essoufflée, comme a pu le prétendre une critique peu avertie ou malveillante²³. Le procédé, qui pourrait paraître se prêter à la mystification référentielle par le recours à la vision photographique, se traduit par une amplification de l'activité sémiotique. Cette activité dialectise affects et intellect, dans le sens d'une lecture littéraire. La réflexion sur ce roman amène toutefois à infléchir deux des propositions théoriques d'abord examinées. La vision, informée par le regard des artistes, est enrichie par le souvenir de leurs œuvres. C'est à ce titre que l'image, certes prise à la lettre, peut jouer comme réservoir de sens supplémentaire et non comme facteur aliénant. Cette vision enrichie d'un sens intellectuel confirme aussi la difficulté à effectuer une coupure franche entre les acceptions perceptive et intellectuelle du voir et de l'entendre.
- 36 Si la lecture littéraire au sens picardien du terme est par ailleurs à concevoir comme processus de renforcement identitaire, il n'est pas sûr que le roman trioletien remplisse cette fonction. Elsa Triolet est d'une certaine façon l'anti-Proust. Là où la *Recherche du temps perdu* nous promet la consolidation des lieux grâce à la mémoire affective éveillée par l'art, autrement dit par la répétition et rétrospection²⁴, la romancière interroge le monde moderne à travers l'effondrement de son espace²⁵ qu'elle nous donne à entendre, autrement dit à concevoir.

NOTES

1. Michel Picard, « Écouter Voir : l'enjeu d'une mystification », *DEDALUS - Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n° 1, décembre de 1991, p. 89-103.

2. Roland Barthes, « L'illusion référentielle », in R. Barthes, L. Bersani, PH. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalités*, Paris, Le Seuil, 1971.

3. *Op. cit.*, p. 89.

4. *Op. cit.*, p. 89.

5. La notion de *vision* (« par derrière », « en dehors », « avec ») a été développée par Jean Pouillon dans *Temps et roman* (Paris, Gallimard, 1946), en prélude aux travaux de Genette sur la focalisation.
6. *Op. cit.*, p. 93-94.
7. *Op. cit.*, p. 96.
8. *Op. cit.*, p. 97.
9. *Op. cit.*, p. 99.
10. *Op. cit.*, p. 98.
11. Voir à ce sujet les travaux de Nelson Goodman et Jean-Marie Schaeffer et, *supra*, notre article « Lire le roman : entre comprendre et percevoir ».
12. Lire à ce sujet par exemple l'article de Hoai-Huong Nguyen, « Lecture et altérités chez Paul Claudel et Victor Segalen : *Cent phrases pour éventail, Stèles* », in *Lecture et altérités*, Reims, Épure, « Approches Interdisciplinaires de la Lecture », n° 2, 2008, p. 153-168.
13. Roman Jakobson, « Le langage en relation avec les autres systèmes de communication », *Essais de linguistique générale*, II, Paris, Minuit, 1973, p. 91-119. Lire aussi à ce sujet, *infra*, notre article « De l'audition à l'écriture lecture ».
14. Gérard Genette, « Immanence et transcendance », in *L'Œuvre de l'art*, I, Paris, Le Seuil, 1994.
15. *Art. cit.*, p. 101.
16. Elsa Kagan, née à Moscou en 1896 dans une famille bourgeoise d'origine juive, fréquente dans sa jeunesse les cercles de l'avant-garde littéraire russe. Elle est l'amie d'enfance de Roman Jakobson, fondateur du Cercle de Prague, la belle-sœur de Maïakovski qui épousa sa sœur Lili Brik. Épouse d'Aragon qui forge sa légende de femme muse mais complique ce faisant son affirmation comme écrivain, elle conserve de son premier mariage avec André Triolet un nom d'auteur.
17. Elsa Triolet, *La Mise en mots*, Genève, Skira, 1969, p. 111 et *ORC*, tome 40, p. 327-328. Lire aussi à ce sujet notre article « Langages de l'art : le romancier et le peintre en vis-à-vis », in *Lire l'hétérogénéité romanesque*, Reims, Épure, « Approches Interdisciplinaires de la Lecture », n° 3, 2009, p. 161-177.
18. *Art. cit.*, p. 89.
19. Maurice Grevisse, *Le Bon Usage : grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*, 9^e édition, Gembloux, Duculot ; Paris, Hatier, 1969, p. 861.
20. On peut lire à ce sujet notre article « Le Clair-obscur du *Cheval blanc* », in Jean Albertini, Michel Apel-Muller, John Bennett, *et. al*, *Recherches Croisées Aragon / Elsa Triolet*, n° 7, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2001, p. 91-108.
21. Dans *L'Âme*, Nathalie Petracchi, réduite à l'impotence, contemple par sa fenêtre l'image de la cour-puits qui symbolise sa fin prochaine. Elle croit percevoir sur la fenêtre d'en face un héros de la bande dessinée qu'elle est en train de réaliser, le Golem, surgi du roman de Gustav Meyrink qui l'a inspiré. Encore un traitement antinaturaliste de l'image.
22. Nancy Cunard est la maîtresse d'Aragon avant sa rencontre avec Elsa Triolet. De cette relation tumultueuse reste un écho dans les pages de *La Défense de l'infini*.
23. On trouve ce genre d'assertion sous la plume de Dominique Desanti dans son livre *Les Clefs d'Elsa* (Paris, Ramsay, 1983), plus soucieux de commérages que d'analyse littéraire.
24. Voir à ce sujet, Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.
25. Cette réflexion comparative s'inspire de l'étude consacrée au roman par Olivier Barbarant : « Madeleine Lalande, l'espace baroque et la question du lieu », in *Elsa Triolet Un écrivain dans le siècle*, actes du colloque de Saint-Arnoult-en-Yvelines de 1996, textes réunis par Marianne Delranc-Gaudric, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 103-115.

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Représenter les personnages invisibles dans le roman hispanique

Marie-Madeleine Gladieu

- 1 *Cum palam annuli converterat a nullo videbatur...* Il est des exemples grammaticaux qui font rêver, tout en illustrant l'emploi des modes verbaux dans les propositions subordonnées. Il est surtout des personnages dont les capacités hors du commun fascinent : qui, en effet, n'a pas un jour souhaité devenir invisible quand bon lui semblait ? Quelques romans mettent en scène de ces personnages ; nous retiendrons deux exemples : *Garabombo el invisible*, du poète et romancier péruvien Manuel Scorza, et *Los invisibles* du poète et romancier espagnol José María Merino. Comment exprimer ce qu'est un invisible, dans un texte où la description sert de base, si souvent, à la présentation des personnages ? Si, chez Scorza, un seul personnage est touché par ce phénomène, d'autres éléments naturels sont aussi concernés, à la surprise de certains. Chez Merino, les invisibles forment une sorte de communauté. Dans les deux cas, les personnages retrouvent un jour un aspect normal, et se réintègrent à la société.
- 2 *Garabombo el invisible* est le second d'un ensemble de cinq romans qui racontent comment une compagnie étrangère prend un jour possession des terres de la communauté indienne de Rancas, et comment les Indiens, stupéfaits, ne sachant comment réagir, décident de récupérer leurs terres et se font massacrer par la Garde Civile envoyée par le gouvernement pour rétablir l'ordre. Celle-ci fonde, selon la voix narrative de *Redoble por Rancas* (Roulement de tambour pour Rancas), le second cimetière du village, où après la répression, les voix des enterrés commentent l'arrivée de nouveaux « voisins », déclinant leur identité, la raison pour laquelle ils ont été tués et la manière dont ils l'ont été. Ces voix d'outre-tombe, qui ne correspondent plus à des individus visibles, expriment simplement l'horreur et l'injustice de ce massacre, sans plus craindre les représailles des forces de l'ordre : on ne tue pas les morts.
- 3 La terre de Rancas est donc désormais peuplée d'ombres. « Si nous nous plaignons, ils ne nous voient pas », protestait déjà le représentant de la communauté devant le peloton d'exécution, alors qu'il venait de tenter de dissuader les forces de l'ordre de brûler les maisons et de saccager les récoltes, en leur rappelant que le rôle de la Garde Civile est de protéger les citoyens, non de les faire souffrir. Dans le roman

suivant, l'un des membres les plus actifs de la communauté, Garabombo, constate un jour qu'il est devenu invisible aux yeux de tous ceux qui n'appartiennent pas à la communauté de Rancas. La Garde Civile occupe encore le village, où malgré la répression, la résistance continue ; des renforts doivent arriver, pour donner l'assaut contre les derniers résistants. Ce phénomène est si étrange que la voix narratrice, après que le titre du premier chapitre a affirmé que « Garabombo était transparent », reprend cette affirmation dans la première phrase, laissant transparaître la stupeur des villageois : « Alors tout le monde put constater que Garabombo était réellement invisible ». Le texte suit leurs regards et leurs réactions, tandis qu'ils observent ce que les gardes ne voient pas ; les gardes ne sont repérables, pour les villageois, que par les reflets du soleil sur leurs casques et sur leurs fusils ; Garabombo, tel le Diable Boiteux, peut les approcher, passer devant la mitrailleuse pointée sur le hameau de Chinchá où les Indiens résistent et pénétrer dans le poste pour s'emparer du plan d'attaque, afin d'éviter un massacre. Les interrogations et les hésitations des Indiens, qui n'en croient pas leurs yeux, ponctuent le premier chapitre. Guidé par les phrases du narrateur, le lecteur suit les regards des villageois, en alternance avec celui de Garabombo et en commentant les réactions et impressions des uns et des autres. Les gardes civils, en position de vaincus potentiels, deviennent des éléments du paysage, dangereux certes, mais en ces instants moins redoutés. Tous les voient, quand ils bloquent toutes les rues donnant sur la place de Yanahuanca ; tous perçoivent leur présence, aux aguets derrière les rochers, prêts à l'attaque. Ils sont les obstacles à contourner pour Garabombo qui s'achemine vers le poste de garde afin de subtiliser le plan d'attaque.

- 4 Le personnage de Garabombo est décrit à plusieurs reprises, avec une précision de plus en plus grande. Il est d'abord « ancien, majestueux, interminable », semblable à une statue de Tupac Amaru, à celle, par exemple, qui domine la place du même nom à Lima, dans le quartier de La Victoria. Sa transparence lui donne une dimension de héros andin, et plus précisément, de celui qui fut écartelé et démembré par le conquérant espagnol, et dont le corps, selon la légende, se reforme peu à peu sous la terre. Lorsque disparaît un membre actif d'une communauté indienne, les femmes chantent toujours l'hymne funèbre en l'honneur de Tupac Amaru. José Gabriel Condorcanqui, considéré comme le précurseur de l'Indépendance péruvienne, entré en rébellion contre l'État colonial qui nuisait aux intérêts des Andins, prit ce même nom. Tupac Amaru n'est plus un individu, il est devenu un mythe, qui s'incarne dans chaque libérateur possible du peuple indien. Et à ce moment, Garabombo en est un en puissance.
- 5 Lorsqu'il sort du poste, accède à la place et fait face aux gardes, jouissant de sa transparence, il manifeste sa joie d'avoir réussi sa mission, narguant les gardes armés jusqu'aux dents : son portrait est alors typiquement celui de l'Indien quechua de cette région, et son visage est décrit par la communauté admirative. Le héros est, en vérité, l'un d'entre eux, avec « son visage aux os saillants, ses grosses lèvres, sa moustache maigre, ses cheveux raides et drus ». Le personnage s'humanise, et tous reconnaissent en lui les qualités et les défauts communs à l'ensemble du peuple, et ceux qui le caractérisent depuis toujours. Le héros redevient familier.
- 6 Sa transparence, que les autres Indiens peinent à imaginer, rend vaines les tentatives des gardes qui voudraient l'arrêter. Il traverse donc la place du village, impavide, et se dirige vers la sous-préfecture, où loge l'état-major de la Garde Civile. La tension est exprimée par la mention de la foule, qui l'observe de loin, de plus en plus silencieuse ; si, jusque là, des femmes tremblaient pour lui et manifestaient leur inquiétude par des

paroles, en ce moment crucial, aucun mot ne sort plus de leur gorge : la communauté entière retient son souffle, ce que le texte fait percevoir. Exclamations et interrogations restent intérieures, et probablement générales : elles ne sont attribuées à personne, et le narrateur se limite à reproduire ce qu'il voit et ce qu'il entend, en témoin fidèle et fiable.

- 7 Quant aux gardes et aux officiers, ils poursuivent normalement leurs activités : l'un d'entre eux fait son rapport à son supérieur hiérarchique, un autre sort allumer une cigarette, d'autres traversent la place, passant près de Garabombo, toujours invisible à leurs yeux. Pendant ce temps, Garabombo salue les siens de l'une des fenêtres du poste. Le suspense monte en puissance chez les Indiens, parallèlement à l'ignorance et à la confiance des gardes, suscitant chez le lecteur à la fois le rire et une certaine angoisse. Dans une entrevue, Scorza explique pourquoi il a doté de transparence son personnage : socialement, l'Indien est invisible. Dans la société péruvienne, à cette époque, l'Indien ne jouit d'aucune considération, il est celui qu'on ne voit pas, excepté s'il commet un délit ou s'il tente de récupérer ses terres ou de se faire entendre. En effet, un certain temps plus tard, Garabombo sort de prison, car les gardes ont été trop nombreux pour que les Indiens puissent résister ou échapper, et là, il est redevenu visible. Paradoxalement, il est tant amaigri qu'« on ne [le] voit presque plus », lui dit un ami du village qui l'accueille. Et c'est aux yeux de ses anciens compagnons de lutte et de cellule qu'il est devenu alors invisible : ils ne semblent plus le voir ni l'entendre, ne répondent pas à ses saluts, passent sans le regarder, c'est le prix de leur réinsertion comme ouvriers agricoles chez les nouveaux grands propriétaires, c'est-à-dire sur les anciennes terres de la communauté.
- 8 En revanche, des appareils tels que le microscope rendent visible ce qui ne l'est pas aux yeux de l'être humain, comme certains microbes qui transmettent des maladies aux cultures et aux animaux. Le mal, dans la tradition andine, a d'autres causes, aussi peu visibles (mauvais œil, mauvais sort). Mais les microbes, vus au microscope, ont une allure si cauchemardesque que les Indiens ne peuvent y croire. « Si ces bêtes énormes vivaient ici, pensez-vous que nous, on ne les aurait pas déjà vues ? », répond l'un d'eux à l'ingénieur qui veut leur expliquer leur action. Invisibles à l'œil nu, ces bêtes n'existent pas, les photos ne sont que plaisanterie. Même les chiens, qui hurlent à la mort, parce que, dit-on, ils voient les âmes, n'ont jamais réagi à la présence supposée de ces monstres... Culturellement, les microbes sont invisibles.
- 9 Les personnages invisibles de *Los invisibles*, de José María Merino, le deviennent pour des raisons assez différentes de ceux de Scorza. Ils agiront, eux aussi, comme les personnages visibles, et redeviendront visibles au bout d'un certain temps. Mais Adrian éprouve depuis longtemps, depuis l'adolescence précise le texte, un désir de solitude qui le pousse à s'écarter des autres, de groupes humains ; adulte, il se sent de plus en plus seul, malgré une insertion sociale réussie, mais qui ne le stimule pas, malgré les approches des jeunes filles, qui le laissent presque indifférent. Sa fiancée l'entraîne à un repas de famille, où tous sont présents, et sur le soir, le jeune homme part se promener un moment en forêt, où se trouvent, dit-on, des espèces végétales rares sous ces latitudes. La nuit tombe, la lune paraît, un oiseau chante, et Adrian est attiré par une fleur étrange et merveilleuse, lumineuse, aux pétales triangulaires. Quand il la touche, un froid soudain l'envahit, une lumière blanche et violente irradie sur tout son corps, puis s'éteint. Difficilement, il trouve le chemin du retour, où il croise sa fiancée et un cousin dont la conversation et le comportement lui font comprendre qu'ils sont amants

depuis plusieurs années. Adrian, debout au milieu du chemin, reste stupéfait : sa présence ne les gêne en rien. Il passe devant l'une de ses tantes qui continue à l'appeler, comme si elle ne l'avait pas vu. Rentré à la maison, il trouve le grand-père au plus mal, et veut appeler au secours, mais personne ne réagit. Quand enfin des cousins arrivent, Adrian se rend compte qu'ils entendent sa voix, mais sans le voir : la cousine Mercedes tente alors, à l'aide du crucifix, de la chasser comme un démon. Le lecteur se trouve face à des phénomènes de magie, tels qu'ils sont souvent présentés dans les romans d'aventures pour adolescents : la fleur merveilleuse, l'oiseau qui annonce un danger, la lune, la voix ne correspondant plus à un corps visible et tangible. L'entrée dans le monde magique et les effets sur le personnage sont énoncés sur le mode réaliste : tout semble, malgré tout, naturel, à l'exception de l'effet de lumière produit par le contact avec la plante. Le texte n'a recours ni à l'adjectif « invisible », ni à l'« invisibilité », mais il en montre les effets par les réactions, ou le manque de réaction, des autres personnages. L'invisibilité n'apparaît, si l'on peut dire, que lorsque le personnage passe devant un miroir, et n'y voit que les meubles de la pièce. Il reste en possession de ses cinq sens, il parle, il réfléchit : il garde toutes les caractéristiques de l'être humain, mais la matière qui constitue son corps est entrée dans une autre dimension, devenant inaccessible dans ce monde-ci. Hésitant à se considérer mort ou vivant, il opte pour la seconde solution, car il éprouve une sensation de faim. Transparent, il est réduit à voler sur les étagères, à un moment de distraction de la vendeuse. Sur le banc d'un parc, il parvient à entrer en communication avec un autre homme, un aveugle. Sa relation avec sa fiancée se brise. Il a un jour l'idée de se venger de son directeur de thèse qui n'a jamais pris en compte ses efforts. Mais le jour où il est devenu invisible, il avait laissé sa voiture à la secrétaire de son père : il lui téléphone donc pour la lui demander, et à sa grande surprise, elle est émue par cette voix sans corps visible, et une aventure amoureuse commence entre eux. S'approvisionnant dans un supermarché, il se sent tiré par la manche : c'est Rosa, une femme invisible. Puis les deux jeunes gens se rendent compte qu'il existe une véritable communauté d'invisibles.

- 10 Merino pratique ici, à l'évidence, l'écriture du fantastique. Tout commence de la manière la plus banale et quotidienne, mais le protagoniste exprime son malaise dans cette réalité qui ne lui convient pas. Le texte insiste sur un environnement qui n'a jamais répondu à son attente, et auquel il n'a jamais su s'adapter. Les reproches des adultes, qui lui font remarquer qu'il n'est plus un enfant, la constatation que ses cousins ont une voix et des traits nouveaux, son manque de naturel et d'aisance face aux jeunes filles, accentuent sa tendance à se tenir à l'écart, à rechercher la solitude. Ce personnage solitaire, devenu invisible, assure en fait le lien entre les différents éléments du monde romanesque : il observe toutes les déviances, tous les mensonges de la société. Tel le regard du créateur, romancier ou autre artiste, il disparaît matériellement du récit mais sa présence n'en est que plus forte : il est le témoin à travers lequel est dit le monde.
- 11 Une autre dimension du récit, à partir de certains détails, pourrait être la dimension symbolique. Si nous prenons en considération le lieu où Adrian devient invisible, au bout d'un chemin long, étroit et abrupt dans une forêt sombre, à la tombée de la nuit, à la seule lumière de la lune, puis la forme de la plante, dressée en terre comme l'objet merveilleux, épée ou vase, et celle de ses feuilles, triangulaires, nous pouvons tenter une autre interprétation, d'autant plus que la jeune fille qu'il rencontre et dont il partage désormais la vie se nomme Rosa. Merino utilise ici les symboles rosicruciens, non dans le sens d'une véritable quête philosophico-spirituelle, mais pour créer chez

son lecteur suspens et émerveillement. Son protagoniste vit d'abord l'« illumination rosicrucienne », traduite sur un mode purement physique, sans véritable transcendance ; il intègre ensuite une sorte de « Collège des Invisibles », qui pourrait renvoyer à celui que fonda, selon la tradition, Christian Rosenkreuz, mais une fois encore, ce groupe ne souhaite que vivre dans la tranquillité, ne se livre à aucune activité d'ordre politique, comme ce fut le cas dans l'Angleterre du XVII^e siècle. L'aspect esthétique des éléments symboliques est privilégié, et ceux-ci sont interprétés dans le seul sens du mal être du protagoniste. Celui-ci semble, paradoxalement, trouver un équilibre inconnu jusqu'alors dans ce monde où il se sait invisible. Il parvient à un degré d'intégration sociale inconnu jusqu'alors.

- 12 Merino semble, comme les romanciers d'Amérique du Nord qui suivent les manuels de techniques d'écriture romanesque, sortes de recettes d'organisation d'une action fictive où chaque chapitre correspond à une étape prédéterminée, s'attacher à des situations, à des lieux et à des détails qui susciteront la curiosité du lecteur, car tout ce qu'il lit lui est assez familier. L'ensemble de l'aventure des personnages protagonistes tourne autour d'un élément culturel, à la fois intégré dans l'environnement quotidien du lecteur, donc connu superficiellement de lui, mais assez mystérieux. Le récit doit créer une place à l'amour, avec un peu d'érotisme si possible, à la religion voire à un certain mysticisme, ajouter à la recette une pincée d'élégance, de noblesse ou de richesse, et entretenir le suspense en désignant un mystère dont le lecteur attend le dévoilement avec impatience, mais dont toutes les clés ne seront données qu'à la fin du récit romanesque. Bien entendu, le *happy end* est de rigueur. Un titre tentateur et une jolie couverture donnent la touche finale à ce qui sera, à coup sûr, un *best-seller*.
- 13 L'invisibilité totale ne peut être conçue par le lecteur : tout personnage romanesque doit être présent et repérable dans un « ici et maintenant », différent certes de celui du lecteur, sous peine de non-existence. Sous quel nom désigner ce qui n'existe pas, sur quelles bases l'imaginaire se fonderait-il pour le créer ? Les personnages deviennent donc invisibles, aux yeux de certains seulement, chez nos deux romanciers, et cette invisibilité n'est que temporaire : plus ou moins tôt, ils reviennent à la normalité. La connotation sociale de cet effacement total est évidente. À l'époque de référence concernant le roman de Scorza, certains désignaient les régions du Pérou habitées par les seules communautés quechuas comme « la tache indienne », refusant de prendre en considération l'humanité de ce peuple. Scorza force un peu le trait, et passe de l'indéfinissable à l'invisible. L'inhumanité d'une société occidentale oubliant les valeurs de l'humanisme conduit à ne plus voir ceux qui ne se reconnaissent pas dans la société de production et de consommation, chez Merino. Et cette fois, le retour à la normalité suscite un début de prise de conscience. Mais chez Scorza, Garabombo redevenu visible aux yeux de tous, objectivement, entend ses frères de la communauté lui faire remarquer qu'on a peine à le voir, tant il est maigre, et n'est plus salué par certains, qui feignent de ne plus le voir. L'humour quechua traditionnel, souvent même l'ironie, masque mal la dimension tragique de la trajectoire du personnage. Le protagoniste de Merino n'atteint pas cette grandeur, il en reste à un parcours conventionnel dans un univers romanesque lui aussi conventionnel.

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Roman et cinéma dans *Mala índole* (1998) de Javier Marías : Elvis à Acapulco, ou Entre réel et fiction, une histoire de doubl(ur)es

Emmanuel Le Vagueresse

- 1 L'écrivain sur lequel on va se pencher dans cet article à travers l'un de ses récits, Javier Marías Franco, est né à Madrid en 1951. Il s'agit d'un écrivain à multiples facettes, très prolifique et très célèbre. Romancier – auteur de douze romans et de deux recueils de nouvelles, en plus du récit *Mala índole* –, il est aussi nouvelliste, biographe, essayiste, chroniqueur polémique dans les journaux, traducteur¹ de l'anglais (de Thomas Hardy, Faulkner ou du *Tristram Shandy* de Sterne, éditeur et anthologiste.
- 2 *Best-seller* en Espagne et dans le monde entier, il est encore controversé dans une partie du milieu universitaire et de la critique littéraire, qui lui réservent parfois une forte inimitié. Ayant reçu de très nombreux prix en Espagne et en Europe, traduit dans trente-quatre langues, il est entré à la *Real Academia Española* en avril 2008. Extrêmement cultivé, amateur d'art, de cinéma, immense lecteur, il connaît de nombreuses langues².
- 3 En ce qui concerne les rapports de l'auteur avec le cinéma, on précisera simplement qu'ils sont très nombreux, tant dans la vie que dans l'œuvre de notre écrivain. Neveu du cinéaste *free-lance* et culte Jesús Franco (*alias* Jess Franco) et cousin du réalisateur Ricardo Franco, il a passé une partie de sa prime enfance aux États-Unis, du fait de l'exil de son père, républicain, le grand philosophe Julián Marías, au début du franquisme. De retour définitif en Espagne à l'âge de huit ans, il voyait alors deux films par semaine, puis, à l'âge de dix-huit ans, pendant un été, il alla à Paris, où il vit près d'une centaine de films à la Cinémathèque.
- 4 Une partie de son premier roman, écrit avant vingt ans, *Los dominios del lobo* [*Les Domaines du loup*]³, roman lui-même très cinématographique et pastiche de film noir révélé à la fin, a été portée à l'écran par Ricardo Franco sous forme de court-

métrage, *Gospel* (1969). Marías y apparaît furtivement en tant qu'agent de police. Il a aussi co-écrit l'histoire de *El desastre de Annual* (1970), toujours réalisé par R. Franco, et a traduit dans sa jeunesse un certain nombre de scénarios. Il a travaillé brièvement à la fin des années 1960 avec son oncle Jess, notamment sur le scénario de *El conde Drácula* (1970) et sur *Fu-Manchú y el beso de la muerte* (1969).

- 5 Marías a aussi écrit sur le cinéma, respectueux des émotions provoquées par cet art populaire, avec son *scope*, son utilisation du son, sa musique, mais aussi la « musique de la rétine », musique proustienne qui s'imprime dans les yeux, grâce à cette synesthésie signifiante. On citera son recueil d'articles extrêmement nostalgique intitulé *Donde todo ha sucedido: al salir del cine [Là où tout s'est passé: en sortant du cinéma]*⁴, au titre programmatique d'une expérience vitale fondamentale. Grand collectionneur de cassettes vidéo, de DVD et de bandes originales de films⁵, il avoue sa prédilection pour le cinéma américain de l'Âge d'Or hollywoodien, découvert dans l'enfance, que ce soit pour Welles ou Hitchcock, des maîtres de la manipulation que le récit étudié un peu plus loin rappellera en partie.
- 6 Ses goûts ressortissent tous au grand cinéma populaire américain. Le cinéma ibérique brille par son absence dans les écrits mariassiens, peut-être parce qu'à l'époque de l'enfance de l'écrivain, ce cinéma censuré et souvent pauvre et anémique ne faisait guère rêver les petits Espagnols. Notons que Marías n'est pas le seul romancier espagnol de la même génération à avoir été ainsi biberonné au cinéma de quartier des années 1950 ou 1960, et à faire référence au cinéma, dans des essais, des mémoires ou des fictions : de Terenci Moix à Manuel Vázquez Montalbán, en passant par Juan Marsé, Eduardo Mendoza ou Antonio Muñoz Molina.
- 7 Dans les fictions de notre auteur, le cinéma est à l'honneur de diverses manières, thématiques et/ou formelles : on peut lire à la fin de son roman *Mañana en la batalla piensa en mí [Demain dans la bataille pense à moi]*⁶ une « Note pour les amateurs de littérature » et une « Note pour les amateurs de cinéma »⁷. Il y donne des précisions au lecteur intéressé et maniaque sur un vrai film – d'où un effet de réel barthien au cours du récit diégétique – qui revêt une grande importance dans l'économie du roman, *Falstaff (Chimes at Midnight, 1965)* d'Orson Welles, et d'autres films ou œuvres littéraires qui apparaissent dans la diégèse.
- 8 Cette note ancre le récit dans le réel, certes, mais, d'autre manière, Marías y manipule ludiquement le vrai et le faux du référentiel et le désir du lecteur de démêler le réel du fictionnel dans les constructions romanesques, particulièrement chez notre romancier, qui en joue constamment depuis le début de sa production littéraire⁸.
- 9 Avant de nous pencher sur le récit *Mala índole*, il nous faut dire un mot sur cette frontière entre réel et fiction, particulièrement floue dans le cas de Marías, ce qui nous guidera au moment d'apprécier le mélange entre roman et film dans ce récit, entre un pseudo-réel mis en mots et le tournage d'une illusion sortie tout droit de l'« usine à rêves », comme on appelait alors Hollywood. Cette conception se situe dans le droit-fil de *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela moderna*, de Mario Vargas Llosa⁹.
- 10 L'un des indices d'un désir de reconstruction totale d'un réel à partir du « Réel », c'est l'auteur lui-même qui nous le donne, dans l'un de ses nombreux développements sur ce sujet et sur la « chose littéraire » : « [...] [Ç]a serait horrible pour moi d'être un de ces écrivains qui passent leur vie à observer et à compiler pour ensuite refléter tout ça dans leurs romans »¹⁰, mais aussi, sur la nature même du réel, spécifiquement en littérature : « Qui est-on pour décider de ce qui est le réel et de ce qui est le non réel dans [...] la

recréation ou la création littéraire d'une réalité ?»¹¹. Enfin, si Marías joue avec cette frontière mouvante entre réel et fiction, c'est peut-être parce que, si « la littérature est un luxe, la fiction est une nécessité », si l'on en croit G. K. Chesterton.

- 11 Chez Marías, on n'assiste pas à une franche désacralisation de l'illusion narrative, mais à un jeu par rapport à la mystification du voir en tant que variante du référentiel. En effet, on ressent, certes, à la fois une distance, un déchiffrement du réel par amplification de l'activité sémiotique dans les romans de l'écrivain espagnol – car l'on ne voit finalement, dans tout roman, que des signes –, mais on ressent aussi une jouissance au premier degré face à l'histoire racontée, mixte lectoral qui est propre à la littérature postmoderne¹² apparue dans les années 1980, avec un grand succès en Espagne, et dont on a pu rapprocher les premiers romans de Marías.
- 12 Le récit, ou longue nouvelle, ou court roman, qui nous occupe est *Mala índole* [*Mauvais caractère*]¹³. Ce titre est expliqué dans le récit, suspense oblige, vers la fin de l'histoire, quand l'expression est donnée par le narrateur au personnage d'un tueur (p. 112)¹⁴. Selon Marías, ce titre n'est pas lié à un autre titre d'un écrivain ou artiste, mais, apparemment, a été choisi très tôt du fait de la publication initiale du récit sous forme d'épisodes dans un journal¹⁵.
- 13 Il s'agit d'une mésaventure survenue à un Espagnol, conseiller/répétiteur en langue castillane sur le tournage d'un film avec Elvis Presley à Acapulco, au Mexique, un certain Ruibérriz, *alias* Roy, qui se retrouve séquestré par des autochtones de la pègre, à cause d'une traduction légèrement hasardeuse... Ce récit spéculaire et spectaculaire a été publié en feuilleton en août 1996 dans le journal *El País*. Avouant sa nature feuilletonesque dans son mode de publication, et sa structure même, il est basé sur un film sorti trente-trois ans auparavant, *Fun in Acapulco* (1963), dont nous reparlerons bientôt. Presley, en tant qu'icône populaire, tant du cinéma que de la chanson – laquelle est, comme on le sait bien, une sorte de « bande originale de nos vies » –, apparaît ailleurs dans l'œuvre de Marías¹⁶, sa figure et son art ayant marqué l'adolescence de l'écrivain¹⁷, comme celle de bien d'autres jeunes gens espagnols de son époque, mais aussi, bien sûr, européens et américains.
- 14 *El ídolo de Acapulco*, film sur le tournage duquel l'histoire de *Mala índole* est censée se dérouler, est un film américain en Technicolor, dont le titre original est *Fun in Acapulco* (titre de travail originel: *Vacation in Acapulco*)¹⁸, tourné par le prolifique Richard Thorpe, auteurs de films d'aventures ou de films historiques comme *Ivanhoé* (1952), mais aussi de l'un des meilleurs films avec Presley, *Le Rock du baigneur* [*Jailhouse Rock*, 1957], quelques années auparavant. Il sortit aux États-Unis le 27.11.1963 et en Espagne, distribué par la Paramount Espagne, en plein été, le 27.07.1964¹⁹, dans une période qui peut donner à penser que le jeune Marías était allé le voir, même s'il s'amuse à faire dire à son narrateur, plus jeune que lui de dix ans tout juste : « [...] [J]e ne l'ai jamais vu en Espagne »²⁰ (p. 21). On sait désormais – ou l'on croit savoir – les détails de cette découverte filmique par le jeune Marías.
- 15 Ce film d'une piètre qualité artistique, il faut le reconnaître, même s'il est divertissant et doté d'un budget technique confortable, visible à l'écran, raconte l'histoire d'un acrobate de cirque américain, venu à Acapulco pour oublier dans cette ville étrangère un accident qu'il a vraisemblablement causé à l'un de ses camarades acrobates lors d'un numéro dangereux, et qui trouvera au soleil du Mexique l'amour et la fin de ses phobies de la voltige et du saut. Le scénario importe peu, Elvis Presley tourna bien des films

interchangeables, prétextes à numéros de danses et de chansons, qui sont en effet, de nos jours, pratiquement les seuls intérêts de cette œuvrette²¹.

- 16 Par rapport aux problèmes de langue qui seront au cœur de *Mala índole*, on précisera que les dialogues, dans la version originale anglaise, sont en anglais (américain) standard, ce qui était la règle de ce genre de films et des conventions du cinéma non-« vériste ». En même temps, le problème avait été résolu par le scénariste, en ne proposant aucune scène entre des seuls Mexicains qui se seraient parlé entre eux, ce qui aurait posé, certes, un problème pour la V.O.
- 17 Dès le générique, le spectateur assiste à une suite de chromos en Technicolor sur fond de musique stéréotypée, quasiment « d'ascenseur », qui se poursuivront jusqu'à la fin du film. Ce film plaisant enfile certes les visions les plus clichéiques et stéréotypées sur le Mexique, vu par les Américains, en touristes du riche pays voisin, ce qui sera réutilisé par Marías : entre hôtel de luxe, mer, piscine, falaise et plongeon, margaritas et tequilas, costume et chapeau mexicain, on a droit à une isotopie de la danse, de la joie, de la fantaisie, de la bonne humeur, de l'humour, d'une part ; de la beauté, du charme, de la séduction, féminine et masculine, d'autre part, mais – dans ce cas – fière, jalouse, virile, bagarreuse, ombrageuse, que l'auteur espagnol se fera un plaisir d'inverser ou d'exacerber dans sa fiction.
- 18 Les clichés, sympathiques dans le film, à propos des différences culturelles entre les deux pays, entre touristes américains et autochtones, parmi lesquels l'appréciation de la corrida, pratique détestée par les Américains, deviennent dans la nouvelle de Marías le point de départ de situations dangereuses, voire fatales, où incompréhension et xénophobie se déchaînent, toujours en rapport avec la première des différences et des barrières culturelles, celle de la langue.
- 19 Dans son livre, Javier Marías joue – car l'aspect ludique d'une telle œuvre est certain, comme on le verra – avec une anecdote connue des cinéphiles et fans d'Elvis Presley, à savoir que le *King* n'alla jamais sur place tourner le film, mais que, lui comme les autres acteurs principaux, tournèrent dans les studios californiens de la Paramount, devant des écrans qui permettaient d'incruster le fond souhaité, mer ou vue d'Acapulco. Une seconde équipe alla donc tourner les fonds au Mexique, à Acapulco même, et le tour fut joué : Elvis et les acteurs se déplaçaient sur fond de mer et de palmiers ou de rues mexicaines « authentiques », filmées sur place²², tandis que les intérieurs reconstituaient un hôtel mexicain de luxe ou une boîte de nuit du pays.
- 20 Pour les plans larges, la production eut recours à des doublures (en espagnol, un « *doble* », ce qui signifie aussi « double » et... « sosie »), qui, de loin, pouvaient faire illusion, même si, là encore, de nos jours, il ne faut pas être trop exigeant sur la ressemblance : avec un lecteur DVD, là où les doublures d'Elvis sont identifiables assez nettement, dans des scènes comme celle de la promenade en voiture ou celle en vélo, mais il n'existait pas à l'époque, non plus que le magnétoscope pour les VHS.
- 21 Ce qui importe ici, c'est que Marías raconte une histoire censée dire le vrai, que l'on nous aurait dissimulé depuis 1963, rectifiant ce qui est pour lui la légende, mais paradoxalement, car, d'ordinaire, lorsqu'une fiction (car c'en reste une, malgré la convention de lecture) prend le parti de rectifier le faux, c'est précisément pour faire surgir des à-côtés et des accommodements, des manipulations, insoupçonnés, des trucages, des mystifications, voire des complots. Or, ici, le romancier prend le lecteur à contre-pied en révélant que cette histoire attestée d'un tournage en quelque sorte

« truqué », apanage, comme on le sait, de la fabrication de tout film, est en réalité une histoire où le trucage n'a pas eu lieu !

- 22 On assistera donc, assez tôt dans le roman, à une réflexion sur le vrai et faux, par rapport à la version « officielle » qui veut que Presley ne se soit jamais déplacé sur place au Mexique, « vieux bobard »²³ (p. 21), selon le narrateur, mais plausible, eu égard, soit à l'affaire de l'invitation refusée à la *party* (que ne cite pas le narrateur), soit parce que c'était là pratique habituelle dans l'industrie du cinéma, pour éviter aux stars comme Presley « des déplacements et des dérangements »²⁴ (p. 22). La « vérité » semble alors rétablie par le narrateur... mais pour lui substituer une autre vérité, plus étonnante, celle d'une présence à Acapulco de la star pendant dix jours, une présence annoncée d'ores et déjà comme problématique par le narrateur lui-même.
- 23 Pour que cette version nouvelle qu'il propose paraisse viable, le narrateur – et Marías derrière lui, bien entendu – allègue que les plans tournés pendant ces dix jours par la star réellement présente au Mexique ont été scrupuleusement écartés du montage final, matériel « transformé en pulpe de celluloid »²⁵ (p. 23), afin qu'il ne reste aucune trace de son passage à Acapulco, pour des raisons qui seront expliquées par lui (et par nous) bientôt. Au lecteur qui se demanderait pourquoi cette version officielle de l'absence du *King* au Mexique a perduré, le narrateur se fend d'une réflexion désabusée sur l'accumulation des mensonges qui, avec le temps, se voient reconnus comme la Vérité, surtout à partir du moment où ils passent par l'énonciation : « [...] [I]l n'y a jamais moyen d'effacer ce qui a été dit, *que ce soit vrai ou faux*, une fois qu'on l'a dit »²⁶ (p. 25, nous soulignons) : la langue est donc déjà mise en accusation, mais le brouillage entre vrai et faux est déjà, lui aussi, présent.
- 24 Ce texte est écrit à la première personne par un narrateur intradiégétique, qui se remémore de nos jours – en 1995 ou 1996, on l'apprendra plus loin dans le livre par recoupements : tout est vérifiable²⁷ – une anecdote obsédante, qui fait qu'il se sent, bien des années plus tard, poursuivi, ce qui est le propos d'une réflexion générale sur la poursuite, la persécution, la vengeance, que l'on retrouve d'ailleurs souvent dans les fictions mariassiennes.
- 25 Comme souvent aussi chez Marías, le lecteur apprend des informations livrées au compte-gouttes à propos de ce narrateur Roy/Ruibérriz au nom flottant, donc à l'identité apocryphe et incertaine, au fur et à mesure que l'histoire se poursuit. Petit à petit, le suspense et la tension montent dans ce qui pourrait être une lettre-confession ou un journal intime, mais qui ménage paradoxalement incertitudes, flou et mystère. Dans la genèse de cette persécution encore inconnue, le rôle trompeur du cinéma, très tôt au détour d'une remarque, semble avéré (« c'est incroyable comme le cinéma embobine et trompe autant de gens »²⁸, p. 12), annonçant peut-être déjà par cette mise en abyme la fausseté du médium dans cette histoire qui s'annonce.
- 26 Le cinéma et le zoom progressif vers l'anecdote encore mystérieuse apparaissent plus clairement avec la première occurrence du nom du chanteur-acteur et *show man* Elvis Presley (« *el señor Presley* », p. 18). Ce nom d'une personne réelle et connue fonctionne comme effet de réel très lourd, et, au passage, comme déclencheur de l'histoire en tant que telle, source de la poursuite infernale. Elvis semble en tout cas être le responsable indirect de la persécution du narrateur, qui se révèle être l'un des assistants du chanteur, lors du tournage d'un film de la star à Acapulco.
- 27 Le narrateur joue avec de nombreux détails « réalistes » et vérifiables, là encore, concernant ce film – nombre de semaines de tournage, titres donnés en espagnol et en

anglais –, comme sont vérifiables toutes les données sur ce film, l'effet souhaité semblant être de convaincre le lecteur que tout est vrai dans cette histoire... même si, ne l'oublions pas, on nous a tout de même dit dès le début, via une belle redondance langagière, que « le cinéma trompe et abuse » les gens.

- 28 Marías, par l'intermédiaire de son narrateur, va donc multiplier les effets de réel pour asseoir la légitimité et la véracité de sa nouvelle version, censée être la « Vérité ». Ayant fréquenté de près Elvis comme conseiller linguistique sur le tournage (preuve de poids, certes, mais seulement si l'on croit l'homme en question), il donne, disséminée dans tout le récit, la liste des différents techniciens et acteurs/actrices qui travaillèrent effectivement sur le film.
- 29 Par exemple, il évoque la présence du célèbre colonel Parker comme « conseiller technique » du film, comme de tous ceux tournés par Elvis, ce qui est vérifiable et vrai (p. 30), évoque [Allan] Weiss, le vrai scénariste (p. 33) et plus loin [Hal] Wallis et sa maison de production (p. 108), dit de *Fun in Acapulco* qu'il est – c'est le cas – le treizième tourné par Presley (p. 33, d'où le choix par Marías pour parler de son caractère funeste ? Peut-être, car le narrateur en parle p. 37 : « (On aurait dû penser au numéro) »²⁹), même si l'auteur, lui, semble avoir oublié ce détail³⁰, etc. Il y a aussi un effet de réel plus « espagnol », à savoir la référence à l'écrivain et cinéaste espagnol Edgar Neville, qui avait eu en effet une petite carrière à Hollywood (p. 48), et dont le narrateur se recommande plausiblement auprès des studios hollywoodiens de cinéma. Néanmoins, le doute quant à la frontière entre le vrai et le faux contamine déjà le réel du tournage, au détour de certaines remarques : le « colonel » Parker qui, on le sait, n'était pas vraiment militaire, avait « quelque chose de mystérieux »³¹ (p. 30) : « Ce truc de colonel, je ne sais pas d'où ça sortait, si c'était vrai qu'il appartenait à l'armée ou si c'était seulement de la fantaisie [...] »³² (p. 31).
- 30 Quant à Presley, il est déjà, à l'époque, une icône quasi légendaire et, ici, il apparaît comme dématérialisé et fantasmatique (cf. l'adjectif « déjà légendaire »³³, p. 52). Elvis est aussi une marionnette, en plus d'être une statue, puisqu'il s'accommode de toutes les « *fantochadas* » (à la fois « loufoqueries » et « inventions », en espagnol) à la Valle-Inclán, qu'on lui demande de faire devant la caméra. Il devient donc ce « fantoche » et se retrouve par conséquent déshumanisé (p. 45). La différence entre fiction et réel s'estompe également : « monsieur Presley avait toujours du succès avec les femmes, dans la fiction comme dans la vie »³⁴ (p. 35, nous soulignons), renforcée par le titre espagnol, *El ídolo de Acapulco*, qui mélange l'acteur star Presley et le personnage qu'il interprète dans la *fabula*.
- 31 D'autres indices, qui ne faibliront jamais dans la totalité de ce récit, apparaissent d'une reproduction incongrue et inauthentique du réel par le cinéma, notamment celui joué par Presley, avec « les [assistants] habituels de ses films à formule copiés les uns des autres »³⁵ (p. 32). Marías joue aussi sur les incertitudes et les insuffisances humaines, spécifiquement de la mémoire, au moment de raconter une histoire, cette histoire : « [...] [P]eut-être suis-je en train de mélanger des films, celui-ci date d'il y a trente-trois ans »³⁶ (p. 34)³⁷.
- 32 Le mélange entre vrai et faux se fait parfois plus dangereux, à partir d'une remarque sur la désinvolture avec laquelle le réalisateur, en fin de carrière, aurait réalisé ce petit film : « [Richard Thorpe] tournait sans entrain, comme si seul un pistolet braqué sur la nuque par Parker le persuadait de crier "action" avant chaque prise »³⁸ (p. 37-38). Étant donné que, sans savoir encore à ce moment de l'histoire quelle est l'anecdote terrible

vécue par le narrateur, on se trouve dans un mixte dangereux entre film noir et tournage délicat, comme si le film pouvait contaminer le réel.

- 33 On peut citer, dans le même ordre d'idées, lorsque la bande d'Elvis et du tournage allait dans un bar, que leur « réalité » dépassait la fiction et qu'elle devenait elle-même un spectacle meilleur que la comédie : « [...] [N]ous attirions sans exception les regards, ruinant le spectacle des artistes de service »³⁹ (p. 65). De plus, on sent obscurément une vérité se dessiner dans ce genre de remarques, à savoir les liens entre la pègre ou mafia américaine et le Hollywood de l'époque.
- 34 Lorsque l'on apprend le nom du narrateur, on assiste à nouveau à tout un jeu sur le vrai et le faux, mais d'un point de vue onomastique, puisque la langue est ici le nœud de bien des confusions dangereuses : le protagoniste s'appelle en effet « Ruibérriz de Torres » (p. 48), mais la deuxième partie du nom de famille n'apparaîtra que p. 101, vers la fin du récit, et il s'inventera un prénom phoniquement proche de son nom, Rogelio, le vrai n'étant jamais donné, pas même à nous. Le fait que « Ruibérriz » se soit transformé à Hollywood en « Roy Berry » (p. 49) montre la transformation du réel par le cinéma, à la fois art et industrie, et par le passage d'une langue, d'un pays, voire d'une prononciation, à l'autre, problème mariassien obsédant⁴⁰.
- 35 Le narrateur, et derrière lui Marías, se met alors à jouer plus particulièrement sur les noms, comme l'auteur le fait souvent pour faire partager sa réflexion proustienne sur le lien problématique entre « le mot et la chose (ou la personne, ou le lieu) », et les variations d'identité troublantes créées lors du passage d'une langue à une autre, ce qui montre que la langue en général et le réel ne sont pas dans un rapport figé. À ce moment-là, comment raconter une histoire « vraie » ? Par exemple, « Tupelo », lieu de naissance d'Elvis, comme on le sait, signifie phonétiquement en espagnol « Your Hair » (« *Tu pelo* »), et on peut aussi y lire « *tupé* » (en français : « toupet » ou « mèches de cheveux relevées sur le front », p. 58).
- 36 Ce n'est donc pas un hasard si ce nom de Tupelo, mais aussi ceux des villes de Tuscaloosa ou de Chatanooga, liés à la vie d'un personnage nommé George McGraw⁴¹, contaminent le portrait de ce dernier, un McGraw qui n'a rien d'authentique, puisqu'il danse « comme un fou artificiel »⁴² (p. 61), que sa « rivalité [vocale avec Elvis] était purement imaginaire »⁴³ (p. 60) et qu'il imite le *King* pathétiquement, d'abord, par une imitation/répétition psittaciste des paroles de chansons d'Elvis (p. 60), et surtout parce que « ses cheveux en toupet étaient une imitation lamentable [des cheveux d'Elvis Presley], une masse compacte à l'excès qui, de face, ressemblait à un bonnet de trappeur comme celui de Davy Crockett »⁴⁴ (p. 60 et à nouveau p. 62 et p. 64). Une explication s'impose sur ce dernier nom.
- 37 David Crockett, s'il a bel et bien existé, comme Buffalo Bill, Calamity Jane ou Billy the Kid, est vite devenu un héros légendaire, à la fois de romans et nouvelles (puis de bandes dessinées, de dessins animés, de chansons) et de nombreux films, dont *Alamo* (*The Alamo*, 1960, de et avec John Wayne). La vérité, derrière cette fictionnalisation outrancière et trompeuse de McGraw, puisque le trappeur a bel et bien existé, surgit néanmoins, car on peut en inférer un parallèle entre les mœurs violentes du Far West et celles de Hollywood. Quant au suspense, il dure, mais semble annoncer, à mi-récit, l'arrivée imminente du danger qui plane depuis le début du récit.
- 38 Cette séquence/anecdote arrive enfin à ce moment-là, en transportant la bande d'Elvis dans un bar de nuit, et durera jusqu'à la fin du récit, constituant son morceau de bravoure et, pour le lecteur, une lente montée vers le cauchemar. Elle s'inscrit d'ores et

déjà dans le mauvais rêve, le film noir, et la fiction en général, par un certain nombre de remarques apparentées à celles que l'on a citées auparavant pour ce qui est de la contamination du réel par le faux, dans cet Acapulco pourtant « réel », mais si cinématographique. Dans ce boui-boui, on voit des « photos de chanteuses ou de danseuses mexicaines, presque toujours, quelques rares Brésiliennes aux têtes apocryphes »⁴⁵ (p. 66), mise en abyme du caractère peut-être apocryphe de ce « témoignage » ?

- 39 McGraw s'étant bêtement moqué des chansons mexicaines et des cris qui les accompagnent, ces personnages à l'allure patibulaire sont alors, dans le récit, non seulement comparés aux vrais acteurs Ricardo Montalbán, Gilbert Roland ou César Romero (p. 68), qui firent les beaux jours d'Hollywood en tant que Mexicains de service, mais ces acteurs ne sont ici que des noms interchangeables, car on lit p. 71 : « [l]e nouveau César Montalbán ou Ricardo Roland »⁴⁶, où les noms sont croisés, et ils le seront constamment jusqu'à la fin de la séquence de cette « nuit éternelle ».
- 40 On est alors projeté, en tant que lecteur, et avec le narrateur, dans un film, un mauvais film, qui tourne mal, selon l'expression utilisée lorsque, dans la vie, les choses prennent un tour inattendu et dangereux. La preuve en est que le mafieux le plus corpulent, « *el gordo* », « le gros », tente d'étrangler McGraw « [c]omme s'il était en train de répéter »⁴⁷(p. 75). Faut-il croire alors à la scène ?
- 41 On citera surtout, comme exemple de confusion entre vie et film, cette référence faite par le narrateur au comportement soudain d'Elvis, comme hanté par l'ombre de James Dean, le célèbre acteur star, déjà mort à l'époque (1955), et déjà mythifié lui aussi : « le spectre de James Dean lui rendait visite [à Presley] »⁴⁸ (p. 80). Elvis ressent dans cette altercation somme toute prosaïque le besoin de faire de sa vie un meilleur film, lui qui est loin d'arriver, en tant que comédien, à la hauteur de Dean : « Ses propres films [ceux d'Elvis] étaient trop faibles pour satisfaire ce spectre [Dean] »⁴⁹ (p. 80). Et si Elvis faisait ici de sa vie un bon film, pour une fois ?
- 42 On retient aussi que l'altercation entre la bande de Presley et Roy et celle des mafieux a lieu dans les deux langues, espagnol et anglais, et que l'interprète d'Elvis est obligé de traduire les échanges de propos peu aimables à chacun des antagonistes, et que c'est tout particulièrement une traduction hasardeuse tentée par Roy, dans cette joute verbale, qui déclenchera la bataille finale.
- 43 La langue étant imparfaite pour rendre le réel, surtout quand on doit, en plus, traduire d'une langue A en une langue B, Roy traduit mal à Elvis, en anglais, une insulte que l'un des mafieux a lancée en espagnol envers McGraw (« *la nena vieja, pesada* » [« la vieille chérie super-pénible »]). Il exagère légèrement sa traduction de l'injure de l'anglais à l'espagnol (dont on ne saura pas la traduction en anglais, sinon son équivalent espagnol, « *maricona gorda* » [« grosse pédale »], en fait proche de l'original), en voulant « résumer » (p. 86) l'injure à la star. Mais il déclenche alors, du fait du « caractère pointilleux » d'Elvis, une réaction du King qui demande à Roy de traduire en espagnol sa propre insulte en anglais, destinée au mafieux. Le pouvoir du langage est tel qu'il portera la haine entre les deux clans à son paroxysme... finalement comme dans l'histoire de la *party* refusée par Presley, dans la vraie vie, où sa réponse avait été gauchie et altérée à dessein, de manière injurieuse, avec les conséquences que l'on sait.
- 44 D'ailleurs, lorsque, un peu plus tard, l'un des mafieux, Julio, dit au narrateur qu'il aurait pu mieux traduire l'injure de Presley (« tu aurais pu me dire tapette. Ça m'aurait fait moins mal, tu vois comment sont les choses. Les sensibilités sont un grand mystère »⁵⁰,

p. 103), on se rend compte qu'il s'agit pratiquement de la même traduction, et que l'appréciation tient surtout à la subjectivité, ici la « sensibilité » du récepteur... La vérité, s'il y en a une, est bel et bien celle des sens/de la sensibilité, selon chacun. Le danger est donc partout, car il est inféodé à l'arbitraire de la réaction humaine, et, partant, l'interprète a toujours tort (« Puisque tu es allé choisir un mot très laid [...], pourquoi a-t-il fallu que tu me dises pédale »⁵¹, p. 103).

- 45 Et c'est l'interprète que l'on punit, comme la Cassandre des injures transmises, la xénophobie mexicaine contre l'Espagne ex-colonisatrice, la « Mère Patrie », selon le cliché linguistico-culturel, opérant à plein. L'un des mafieux demande alors à Roy/Ruibérriz de répéter l'injure : « pour qu'on entende mieux ton accent »⁵² (p. 93). Roy insiste sur sa non-responsabilité, comme s'il était seulement une marionnette ou un perroquet, évoquant « les mots qui n'étaient pas les miens, mais avaient été sur mes lèvres ou étaient devenus réels seulement à travers elles »⁵³ (p. 98). La langue est seule responsable, pas l'individu qui s'en fait le réceptacle aussi éphémère qu'involontaire... à son corps défendant et pour son malheur, comme ici, même si la possibilité de traduire correctement n'est pas intrinsèquement rejetée par Mariás⁵⁴, plutôt les erreurs des hommes qui s'y essaient.
- 46 Par ricochet, les mafieux deviennent ou redeviennent des personnages de film noir, certains ridicules, même s'ils sont dangereux, et tous faux et artificiels, réifiés, animalisés et stéréotypés, avec leur bouche tordue, images d'Épinal ou de *comics*, images disséminées dans toute cette longue scène. La réification apparaît dans ces « biceps comme de la gélatine » (« *bíceps como gelatina* ») ou cet « homme en caoutchouc » (« *hombre de goma* ») ; l'animalisation dans cette « bouche de poisson » (« *boca de pez* ») ou cette comparaison : « comme si c'était un scarabée » (« *como si fuera un escarabajo* ») ; le simulacre avec ces « simagrées feintes » (« *aspaviento fingido* »). Elle guette même le narrateur, guère épargné, lui non plus, dans ce monde : assimilé par les mafieux, selon lui, à un « paquet enfin ficelé » (« *paquete por fin anudado* »), au moment d'être étranglé, puisque toute la bande de Presley quitte la scène, sans vérifier que Roy les suit.
- 47 Et, sans même parler des feintes de corps que l'on a décelées dans le récit, bien que le narrateur raconte après-coup son histoire et cette scène de séquestration finale dans le bar, donc bien que le lecteur sache qu'il s'en est sorti, l'on y croit quand même, car l'on a envie d'y croire, d'abord, mais aussi, après tout, comme dans toute fiction populaire : l'important, c'est précisément la répétition de modèles (clichés). Seule comptent, pour varier le(s) plaisir(s), les variations sur la manière dont le héros s'en sort. C'est pourquoi tous les clichés de roman ou de film noir qui parsèment cette fin de récit sont à lire à la fois au premier et au second degré, plaisir ou distance par rapport aux codes : « Ricardo me souffla la fumée de sa cigarette en pleine face »⁵⁵ (p. 105), ou : « Le gros Julio avait des taches de sueur sur sa veste claire »⁵⁶ (p. 111-112), par exemple. La mise en abyme de cette scène de séquestration et de menace de mort peut d'ailleurs apparaître dans une expression comme : « J'eus une sensation de coupure et d'abîme, d'abandon et d'éloignement énorme ou de *rideau qui tombe* »⁵⁷ (p. 106, nous soulignons).
- 48 Ce sur quoi le narrateur insiste alors, et derrière lui, surtout, l'auteur, comme pour bien nous rappeler précisément qu'il s'agit d'un récit peut-être apocryphe, c'est l'incertitude concernant nombre de détails de cette anecdote : pourquoi l'équipe du tournage est-elle partie en abandonnant Roy ? Pour préserver la sécurité d'un Presley menacé par cette pègre ? « Je n'ai jamais beaucoup cherché à vérifier, mais il semble que ça s'est

passé comme ça »⁵⁸ (p. 106), et la version d'un double d'Elvis d'être, de ce fait, entérinée. Enfin, beaucoup d'adverbes de supposition, manifestant l'hypothèse et le doute, saturent l'espace textuel de cette fin de récit : « *acaso* », *tal vez* », « *quizá* ».

- 49 Le clin d'œil revient vite sous la plume du narrateur, lorsque le caractère théâtral de cette « scène » doit être souligné : « *habíamos salido al escenario de mi muerte imprevista* » (p. 115). Et, surtout, celui-ci insiste sur son impossibilité à croire ce qui lui arrive : même si, d'un point de vue psychologique, cette remarque s'explique, lorsqu'une personne est confrontée à l'horreur réelle, elle sert, vis-à-vis du lecteur, à le faire une fois encore douter de ce qu'il est en train de lire (« comment ça pourrait être vrai »⁵⁹, p. 116).
- 50 Lorsque Roy tue Julio, alors que ce dernier a failli le tuer, on se rend compte qu'il y a là aussi un jeu de doubles : Roy et Julio sont finalement interchangeable dans ce duel à mort qui se résout arbitrairement, et jusqu'à leurs patronymes sont paronomastiques. La preuve en est que subsistera toujours, après cette mort, le doute, et aussi l'inconnaissable, entre Julio et Roy, chacun de son côté : Julio n'est qu'un prénom (« il s'appelait Julio et on l'appelait Julito et il était mexicain »⁶⁰, p. 119), mais Ruibérriz n'a pas donné son vrai nom à son ravisseur : « [...] Julio non plus n'a pas connu mon vrai nom »⁶¹ (p. 119). On répète ici l'importance du nom, vrai ou faux, on l'a vu, comme signe d'identité définitoire de la personne/du personnage, ici manquant, et faisant douter de la complétude – de la réalité – de ce « pantin », tout comme de celle de Roy.
- 51 Ne manque pas à ce « mauvais film », ce cauchemar, une ellipse efficace, concernant les cinq jours de poursuite du narrateur par les bandits, poursuite qui fait que sa peur perdure au moment où il écrit ces lignes. La page finale (p. 121, et quelques lignes p. 122) s'arrête sur le cliché phonique des « premiers coups de tonnerre », des pas de Ricardo traquant un Roy que l'on sait pourtant, au moment où il écrit ces lignes, tiré d'affaire, et, surtout, de sa voix restituée *in vivo*, comme dans tout bon roman ou film noir, par une tirade de sept lignes qui conclut définitivement le récit et prolonge, fige à jamais, le cauchemar du protagoniste.
- 52 Lorsque Ricardo s'écrie sur le moment à ses sbires : « – [...] [A]pportez-moi la tête de ce fils de pute »⁶² (p. 121), le lecteur/spectateur pense et aux films les plus noirs de haine et aux néo-westerns ultra-violents, comme celui de Sam Peckinpah, quasi littéralement cité dans ce dialogue, puisque le titre en est *Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia (Bring me the Head of Alfredo Garcia, 1974, entièrement tourné, lui, au Mexique)*.
- 53 Pour conclure à notre tour, nous dirons simplement que ce « mentir vrai », paradoxalement, dit « une » vérité de la « vision » d'un monde, celui du cinéma, des relations entre individus, et des sentiments et pensées de ceux-ci, qui est, somme toute, éminemment plausible, dans leur incommunicabilité et leur violence mêmes. Bien sûr, selon Jean-Luc Godard, le cinéma n'est pas une image juste, mais juste une image... et pourtant ! Dans ce récit, la fiction du cinéma, qui est autant sur l'écran – rarement évoqué – que dans ses coulisses pourtant réinventées, sert à dire, sinon, le vrai, qui n'existe pas, du moins, « du vrai » sur un monde, mais aussi, pourquoi pas, sur « le » monde des hommes en général, vu comme une scène de haines et de crimes.
- 54 Cette vérité pessimiste surgit, non seulement de la mise en abyme par l'inclusion du film, mais aussi de la fiction romanesque elle-même : même si l'on n'est jamais *tout à fait* compris dans *Mala índole*, avec les conséquences funestes que l'on sait, le roman, tout comme le film, peut donner sa vérité, pourvu qu'il y ait une voix qui parle, avec ses tours et détours de syntaxe, de langue(s), d'images contradictoires et/ou douteuses.

Après tout, qui peut dire à coup sûr que cette histoire de *Mala índole* n'est pas « vraie » ? Bien entendu, les références au faux, au duplice, à l'artificiel et au feint, jusqu'à la « doublure » de notre titre, qui essaient régulièrement la nouvelle dès que Roy se réfère au monde filmique, semblent dire *a priori* que c'est cet espace-là du cinéma qui est faux, davantage que celui de la littérature, mais il faut faire attention, les deux sont tout aussi faux, ou tout aussi vrais : la contamination de l'histoire « réelle » racontée dans toutes ces pages de roman par le fictionnel du cinéma est telle que les deux espaces du film et du roman – plus un troisième, éventuellement, celui de la réalité, qui n'existe plus, happé qu'il est par les diverses couches de « falsification » – se confondent dans la mise en scène d'une vaste séquence ou scène traumatique qui ne dit plus qu'une chose, au fond : l'homme est un pantin transi de peur, et condamné à revivre ce « mauvais plan » jusqu'au dernier tomber du rideau, seule certitude, finalement, de cette sale histoire.

NOTES

1. Sur sa vision de la traduction, on peut lire la partie « Asuntos translaticios » de Javier Marías, *Literatura y fantasma* [Littérature et fantôme, mais aussi fantasme], Madrid, Siruela, 1993, qui reprend la majorité des textes de notre auteur (parfois anciens) sur la traduction.
2. Sur Javier Marías, la bibliographie est pléthorique en espagnol, beaucoup moins en français. En espagnol, on mentionnera simplement : Irene Andres-Suárez y Ana Casas (dir.), *Javier Marías : grand séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Javier Marías*, Madrid, Arco Libros/Neuchâtel [CH], Universidad de Neuchâtel, 2005 ; et un recueil d'interviews intitulé *Javier Marías* par son ami et traducteur l'écrivain italien Elide Pittarello, Barcelone, RqueR, 2005. En français, il existe plusieurs thèses consacrées à Marías, dont celle de Murielle Borel-Codaccioni, *L'Effet-personnage dans les nouvelles de Javier Marías*, Université de Provence, 2003 [inédiée], inspirée de la critique joviennaise ; de nombreux articles de presse, lors de la sortie des traductions françaises des romans de l'auteur en français (aucun essai, en revanche, n'est traduit, mais les courtes biographies de *Vies écrites* [Vidas escritas, Madrid, Siruela, 1992] l'ont été chez Rivages, en 1997). Pour les références d'ouvrages sur cinéma et roman mêlés, il y a pléthore dans les deux langues, on citera simplement le récent ouvrage en espagnol *Lecturas espectaculares: el cine en la novela española desde 1970*, par Jorge Mari, Madrid, Libertarias, 2003.
3. Barcelone, Edhasa, 1971. Nous donnons entre parenthèses les titres des ouvrages qui ne ressortissent pas à la critique, sauf exception, notamment ceux de Marías, traduits en français, et entre crochets ceux qui n'ont pas été traduits, comme c'est le cas ici.
4. Barcelone, Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 2005.
5. Cf. son article « Música en la retina » dans *Mano de sombra* [Main d'ombre], Madrid, Alfaguara, 1997.
6. Barcelone, Anagrama, 1994. En français : *Demain dans la bataille, pense à moi*, Paris, Rivages, 1996.
7. Rajoutées par l'auteur à l'édition de poche espagnole pour éclairer les « lecteurs cinéphiles » et lettrés qui lui avaient écrit à ce sujet.
8. D'où les nombreuses lettres que Marías avoue recevoir, le sommant littéralement – toute comme la critique, irritée, le fait – d'avouer clairement ce qui est vrai et faux dans ses livres. D'où une recrudescence du jeu sur cette frontière, chez notre auteur taquin et fier, particulièrement

dans *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998 [Dans le dos noir du temps, Paris, Rivages, 2000], où l'auteur revient sur les confusions surgies à la lecture de *Todas las almas*, roman lu à l'époque comme autobiographique par la critique.

9. Barcelone, Seix Barral, 1990 [La Vérité par le mensonge, Paris, Gallimard, 1992].

10. « [...] [M]e parecería atroz ser uno de esos escritores que se pasan la vida observando y recopilando para luego reflejarlo en sus novelas », J. Marías, interview dans *El País Semanal* du 02.01.2000 (notre traduction, comme toutes les autres).

11. « ¿Quién es quién para decidir qué es lo real y qué es lo no real dentro [...] de la recreación o creación literaria de una realidad? », J. Marís, interview par Michael Pfeiffer, dans *El destino de la literatura*, Barcelone, El Acantilado, 1999, p. 95-124. Il se considère lui-même, après tout, comme un personnage de fiction (« L'écrivain est fait d'encre et de papier ; qu'il soit fait de chair et d'os pendant un certain temps est purement accidentel, et en outre passager » [« *El escritor es tinta y papel; que sea carne y hueso durante un tiempo es puro accidente, y además pasajero* »]).

12. Sur Marías et le postmoderne, voir notre article, « Javier Marías, un romancier postmoderne ? », dans *Hommage à Carlos Serrano*, vol. II, Paris, Éditions hispaniques, 2005, p. 269-276.

13. Barcelone, Plaza & Janés, coll. « Relatos », 1998. Il n'y a pas de traduction française de ce récit. Par ailleurs, le titre que nous proposons en français, « Mauvais caractère », pourrait être remplacé par « Caractère méchant », « Nature mauvaise », voire « Mauvais génie ». Ce court roman est repris dans le recueil collectif édité par le cinéaste José Luis Borau, *Cuentos de cine [Contes de cinéma]*, Madrid, Santillana, 1996.

14. On citera directement entre parenthèses le numéro de page dans l'édition espagnole.

15. « Si je m'en souviens bien, *El País* m'avait demandé un récit "estival", sous forme de feuilleton [...]. Ce n'est pas facile, ce genre de commande. J'ai réfléchi un peu à ce que je pouvais écrire, cette histoire d'Elvis m'est venue, je l'ai faite et voilà. Ç'a été, en grande partie, par conséquent, une improvisation. Vous devez savoir que moi j'écris avec une boussole... [...] Le titre n'a aucune origine particulière. Une pure invention de ma part. Si je me souviens bien (sic), lorsque ce récit a été publié en feuilleton quotidien dans *El País* (la première fois), j'ai dû en décider avant de finir de l'écrire, contrairement à mon habitude » (« *Si no recuerdo mal, El País me pidió un cuento "veraniego", por entregas [...]. No es fácil este tipo de encargo. Pensé un poco qué podía escribir, se me ocurrió esa historia de Elvis, la hice y ya está. Fue en gran medida, por tanto, una improvisación. Ya sabrá usted que yo escribo con brújula... [...] El título no procede de nada en particular. Pura invención mía. Si no recuerdo mal (sic), al publicarse ese relato por entregas diarias en El País (la primera vez), hube de decidirlo antes de terminar su escritura, en contra de mi costumbre* ») (correspondance personnelle avec J. Marías, lettre du 12.01.2009). Nous remercions d'ailleurs l'auteur de sa disponibilité à nos questions.

16. Voir par exemple p. 50 de *Tu rostro mañana*, Vol. I : *Fiebre y lanza*, Madrid, Alfaguara, 2002 (*Ton visage demain : Fièvre et lance*, Paris, Rivages, 2004), où un personnage semble danser sur le « *Burning Love* » de Presley. Marías nous précise : « J'admire énormément Elvis, pour moi c'est le plus grand chanteur de toute l'histoire (si on laisse de côté la musique classique, bien sûr) » [« *Admiro muchísimo a Elvis, me parece el más grande cantante de la historia (dejando de lado a los de música clásica, claro)* »] (correspondance op. cit.).

17. « Je ne me rappelle pas quand j'ai vu *El ídolo de Acapulco*, sûrement quand j'étais adolescent. Quand j'étais enfant, non, parce qu'il n'était pas autorisé pour tous les publics, c'est pour ça qu'au minimum j'ai dû attendre de rentrer en douce dans la salle. Après je l'ai eu en vidéo, bien sûr, et maintenant en DVD » [« *No recuerdo cuándo vi El ídolo de Acapulco, seguramente de adolescente. De niño no, porque no era tolerada para todos los públicos, así que como mínimo hube de esperar a colarme. Luego la tuve en vídeo, claro está, y ahora en DVD* »] (correspondance op. cit.).

18. Filmé aux studios de la Paramount, Hollywood (Californie) et sur place au Mexique, par la seconde équipe, pour les scènes sans personnages principaux (Acapulco, État de Guerrero [Mexique]).
19. À Madrid, dans deux cinémas, le Carlos III et le Consulado, pour un total national final de 1 588 884 spectateurs, audience tout à fait correcte (source : ministère de la Culture espagnol).
20. « [...] [N]unca la vi en España ».
21. Il n'empêche qu'il soit la source d'interfilmicité. Citons, entre autres, dans *Série noire pour une nuit blanche* [Into the Night, John Landis, 1985], le plan où un personnage possède un poster du film chez lui.
22. Le site officiel d'Elvis Presley, elvis.com, très sérieux, corrobore ces informations : le tournage du film eut lieu aux studios de la Paramount entre le 21 janvier et le 22 mars 1963. Enfin, si Elvis n'est jamais allé au Mexique, c'est qu'il n'y aurait sans doute pas été bien reçu, à cause d'un incident regrettable. En effet, d'après les échanges d'internautes sur des sites spécialisés, la star aurait refusé, par une lettre aimable, de se rendre à une *party* organisée à Hollywood par l'homme politique mexicain Ernesto P. Uruchurtu, en 1957. Vexé, Uruchurtu fit dire dans le journal *Excelsior* au redoutable échetier Federico de León, son compatriote, qu'Elvis avait allégué pour ne pas venir à sa réception qu'il préférerait (nous traduisons, mais il y a de toute façon des variantes) « embrasser une chienne [ou : « trois noires »] qu'une femme mexicaine » (*sic*). Cette phrase, de toute manière apocryphe, a poursuivi l'aimable – tous les témoignages concordent à ce sujet, et Marías le peint tel dans *Mala índole* – Elvis pendant tout le reste de sa carrière, et lui aurait coûté le refus de son visa (le conditionnel est ici de mise) pour tourner au Mexique le film d'Acapulco. Ce qui est encore plus troublant, c'est que Marías dit ne pas être du tout au courant de l'anecdote de ce scandale monté apparemment de toutes pièces (cf. « Je ne sais pas si je savais quoi que ce soit de cette histoire apocryphe dont vous me parlez. Si une telle histoire a eu lieu, alors tout cela est pure coïncidence » [« No sé ni sabía nada de esa historia apócrifa de la que me habla Vd. Si ha habido tal, entonces es todo pura coincidencia »], correspondance *op. cit.*).
23. « viejo embuste ».
24. « desplazamientos y molestias ».
25. « convertido en pulpa de celuloide ».
26. « [...] [N]unca hay manera de borrar lo dicho, sea verdadero o falso, una vez que se ha dicho ».
27. À l'époque de l'anecdote qu'il va raconter, celle du tournage de *Fun in Acapulco*, le narrateur avait vingt-deux ans (p. 48), il serait donc né en 1941, puisque le film a été tourné en 1963.
28. « es increíble como el cine engatusa y engaña a tantos ».
29. « (Debimos pensar en el número) ».
30. « Je ne connais pas l'ordre des films d'Elvis » [« No sé el orden de las películas de Elvis »], en réponse – manifestement erronée – à ma question sur ce chiffre 13 relevé par le narrateur de *Mala índole*. On dira simplement ici que, comme c'est souvent le cas lorsque les créateurs s'expriment sur leur art, leurs sources, motivations, désirs, etc. ou le processus même de création de leur œuvre, il ne faut leur accorder un crédit qu'avec beaucoup de circonspection.
31. « algo misterioso ».
32. « Lo de Coronel no sé de dónde salía, si era cierto que pertenecía al ejército o era sólo fantasía [...] ». « Fantasía » signifie aussi « prétention ».
33. « ya legendario ».
34. « el señor Presley siempre tenía éxito con las mujeres, en la ficción como en la vida ».
35. « los habituales [asistentes] de sus formularios películas copiadas unas de otras ».
36. « [...] [Q]uizás estoy mezclando películas, de ésta hace treinta y tres años ».
37. Rappelons ici que c'est bien ce que dit Marías, autant pour la vie réelle que pour la prose de fiction : « Nous avons d'énormes zones d'ombre dans notre propre vie. [...] [De plus,] nous sommes reliés aux autres, et des autres, on n'a la certitude absolue de quasiment rien ; on n'a pas l'histoire complète des autres personnes » (« Tenemos enormes zonas de sombra sobre nuestra propia

vida. [...] [Además] estamos relacionados con los demás y de los demás uno no tiene la certeza absoluta de casi nada; no tiene la historia completa de las otras personas », à lire dans l'interview de Javier Marías faite par Arantza Furundarena dans *El País Semanal* du 02.01.2000.

38. « [Richard Thorpe] dirigía con desgana, como si sólo una pistola en la nuca empuñada por Parker lo convencía de gritar "Acción" antes de cada toma ».

39. « [...] [A]tra[í]amos sin excepción las miradas arruinando el espectáculo de los artistas de turno ».

40. Depuis 1986, les protagonistes principaux des romans de Marías sont interprètes ou traducteurs, « son personas que han renunciado a sus propias voces », à lire sur javiermarías.es. C'est ce en quoi se mue d'ailleurs le narrateur pour Elvis (p. 53) et, on le verra, le déclencheur du drame final de l'anecdote. Voir, par ailleurs : « [...] [T]out peut se traduire – quelqu'un dira que rien ne peut se traduire, ce serait vrai aussi. Cela, d'un côté. Non seulement tout peut se traduire, mais par ailleurs, ça peut se traduire et continuer d'être l'œuvre qui existait dans l'original » (« [...] [T]odo puede traducirse –habrá quien dirá que nada puede traducirse, también sería verdad. Eso por un lado. No sólo puede traducirse todo sino que además se puede traducir y que siga siendo la obra que era en el original »), dans l'interview de M. Pfeiffer.

41. Faut-il rappeler l'existence de l'actrice hollywoodienne Ali McGraw, qui débutera sa carrière cinq ans plus tard ?

42. « como un loco falso ».

43. « rivalidad era nada más imaginaria ».

44. « su pelo con tupé era un remedo lamentable, una masa en exceso compacta que de frente parecía un gorro de trampero como el de Davy Crockett ». En outre, « trampero », en espagnol, signifie à la fois « trappeur » et... « piégeur » (de « trampa » : « piège »).

45. « fotos de cantantes o bailarinas mexicanas casi siempre, unas pocas brasileñas con caras apócrifas ».

46. « [e]l nuevo César Montalbán o Ricardo Roland ».

47. « [c]omo si fuera ensayando ».

48. « el espectro de James Dean lo visitaba ».

49. « Sus propias películas eran demasiado blandas para contentar a aquel espectro con ellas ».

50. « podías haberme dicho sarasa. Esa me habría dolido menos, ya lo ves cómo son las cosas. Las sensibilidades son un gran misterio ».

51. « Pues que fuiste a escoger una palabra bien fea [...], por qué tuviste que decirme maricona ».

52. « para que te oigamos más el acento ».

53. « las palabras que no eran mías pero habían estado en mis labios o sólo a través de ellos se habían hecho reales ».

54. Cf. « Oui, bien sûr, je crois possible de traduire fidèlement un texte. Autrement, je n'aurais pas été traducteur » (« Sí, claro que creo posible traducir fielmente un texto. De otro modo no habría sido yo traductor »), en réponse à l'une de nos questions à Javier Marías sur sa croyance en la possibilité d'une traduction fidèle (correspondance, op. cit.).

55. « Ricardo me echó el humo de su cigarrillo a la frente ».

56. « El gordo Julio tenía manchas de sudor en la chaqueta clara ».

57. « Tuve una sensación de tajo y abismo, de abandono y lejanía enorme o telón echado ».

58. « Nunca hice muchas averiguaciones, pero parece que fue así ».

59. « cómo podría ser cierto ».

60. « se llamaba Julio y le decían Julito y era mexicano ».

61. « [...] [T]ampoco ha conocido [Julio] mi verdadero nombre ».

62. « - [...] [T]raedme la cabeza de este hijoputa ».

AUTEUR

EMMANUEL LE VAGUERESSE

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Auditions romanesques

De l'audition à la pratique de l'écriture lecture

Alain Trouvé

- 1 Dépassant provisoirement la perspective du roman, je propose ici quelques réflexions sur l'implication du sens auditif dans l'acquisition du langage, à la lumière d'essais plus ou moins récents. Michel Arrivé, dans son dernier ouvrage¹, attire l'attention sur ce texte étonnant et important de Freud : *Contribution à la conception des aphasies*, un livre qui date de 1891 mais qui ne fut traduit en France qu'en 1983 en raison du refoulement que lui fit subir son auteur.
- 2 De son côté, Arrivé (*Le Linguiste et l'inconscient*, 2008) interroge la connexion entre sa discipline, la linguistique, et la psychanalyse, ce qui l'amène, entre autres, à rencontrer Lacan et son célèbre aphorisme « l'inconscient est structuré comme un langage ». Au passage, d'autres théoriciens comme Jakobson se trouvent aussi convoqués.

Contribution à la conception des aphasies

- 3 Pour appréhender le texte de Freud², j'utiliserai la préface de Roland Kuhn (neuropsychiatre suisse, 1912-2005), puis un article de Ferdinand Scherrer, psychanalyste. Il s'agit d'un texte de jeunesse que Freud ne voulait pas voir publié dans ses œuvres complètes, centrées sur la psychanalyse, texte charnière entre la pensée neurologique et la pensée psychanalytique. Freud voulut peut-être ensuite privilégier la coupure épistémologique entre psychanalyse et neuropsychiatrie, ce qui expliquerait son silence sur cette œuvre.
- 4 J'en extraurai tout de suite cette thèse majeure :

L'activité associative de l'élément acoustique se trouve au centre de la fonction du langage dans sa totalité. (p. 140)
- 5 Kuhn mentionne à ce propos des travaux antérieurs de Freud sur le nerf acoustique. La psychanalyse est elle-même encore fondée sur l'écoute (*medicina ex auditu*). Vogel, autre commentateur de Freud, écrit en 1954 : « Il faut admettre que nous exerçons les différentes fonctions du langage par les mêmes voies d'association selon lesquelles

nous les avons apprises »³. Ce qui rejoindrait la rêverie d'un Pascal Quignard sur le rapport primitif à l'audition réactivé par l'expérience littéraire⁴. Selon Roland Kuhn,

Freud a incontestablement fait un pas important comme précurseur d'une recherche qui confirme de façon étrange la grande importance de la sphère acoustique pour le développement du langage et la compréhension des aphasies (Préface, p. 17).

- 6 Quel est le propos du livre ? Freud développe un dialogue critique avec la thèse neurologique fondée sur une localisation dans le cerveau d'aires du langage (principalement le corticocentrisme de Meynert). Il expose une conception dynamique et fonctionnelle plutôt que statique des faits psychiques, au prix d'une sorte de dialectique :

Il nous semble maintenant que l'importance du facteur de localisation pour l'aphasie a été exagérée et que nous ferions bien de nous occuper à nouveau des conditions fonctionnelles de l'appareil du langage (p. 155).

- 7 On passera sur les considérations d'ordre purement neurologique qui occupent les cinq premiers chapitres et l'on s'arrêtera sur quelques pages du sixième chapitre décrivant la « structure de l'appareil du langage » (p. 122-129). Au début de ce chapitre, Freud écrit encore : « toutes les aphasies sont fondées sur une rupture d'association, c'est-à-dire de conduction » (p. 117), ce qui rejoint l'idée d'une conception dynamique du langage, à base d'interactions.

- 8 La démonstration va s'articuler autour du *mot*⁵ comme unité de base de la fonction du langage, « une représentation complexe, composée d'éléments acoustiques, visuels et kinesthésiques »⁶.

- 9 Freud évoque ensuite les quatre composantes de la représentation de mot :

On cite en général quatre composantes de la représentation de mot : « l'image sonore », « l'image visuelle de la lettre », « l'image motrice du langage » et « l'image motrice de l'écriture ».

- 10 Il va compliquer le schéma en montrant que le mot est pour nous doublement déterminé :

Nous apprenons à parler en associant *une image sonore verbale* à *une sensation d'innervation verbale* [côté du mot entendu]. Lorsque nous avons parlé, nous sommes en possession d'une *représentation motrice de langage* [versant de la production verbale]. (p. 123)

- 11 On relève encore d'intéressantes remarques sur le mécanisme de la parole et de la lecture (p. 124-125), sur la disjonction de la lecture visuelle ou oralisée et de la compréhension. On peut lire en vérifiant la correction du signifiant sans s'attacher au sens et inversement. Le schéma de la page 127 revêt un intérêt tout particulier. Il montre la double connexion, sonore dans un sens et visuelle dans l'autre, entre la sphère du mot (image sonore, image de lecture, image d'écriture, image de mouvement) et la sphère de l'objet ou des associations d'objet (visuelles, tactiles, acoustiques, etc.) :

La représentation de mots est reliée à la représentation d'objet par son extrémité sensible (au moyen d'images sonores). (p. 128)

- 12 Le commentaire inscrit en légende mérite aussi une attention spéciale : la représentation de mot serait close, la représentation d'objet serait ouverte. Il y aurait donc une forme de finitude dans l'énoncé linguistique, quelle que soit sa richesse, à

opposer au caractère inépuisable de l'objet, source de nos perceptions, en tant qu'il appartient au réel hors langage.

- 13 L'article souligne le va-et-vient, dans l'acquisition du langage, entre le matériau verbal orienté vers la symbolisation et certains correspondants dans le réel, nommés « objets » :

Le mot acquiert sa signification par la liaison avec la « représentation d'objet » si du moins nous limitons notre raisonnement aux substantifs. (p. 127)

- 14 Notons enfin que Freud aboutit à une classification en trois sortes d'aphasie : l'*aphasie verbale* qui ne touche que la production du signifiant, l'*aphasie asymbolique*, caractérisée par l'incapacité à associer un signifiant et un signifié, l'*aphasie agnosique*, qui consiste à ne pouvoir mettre en correspondance un signifié et la reconnaissance d'un objet.
- 15 Ceci implique trois niveaux d'analyse du fonctionnement du langage et non deux, comme dans la philosophie analytique (Wittgenstein, Goodman) qui assimile le processus de symbolisation langagier à un mécanisme de dénotation à l'infini. Dans la vision binaire un mot renvoie à d'autres mots qui sont eux-mêmes décrits par d'autres, la prise en compte d'un réel hors langage est jugée métaphysique. La composition ternaire prépare une certaine convergence avec les descriptions de Jakobson.
- 16 Scherrer souligne l'analogie entre l'hystérie (forme de névrose) et l'aphasie asymbolique. Les deux notions sont travaillées en parallèle par Freud ; dans les deux cas, il y a paralysie, rupture entre le signifiant et le signifié ; dans le cas de la névrose hystérique le symptôme (signifiant de substitution) vient prendre la place du symbole (signifiant refusé par refoulement du signifié). De même, il y aurait analogie entre l'agnosie et l'hallucination⁷.
- 17 Pour récapituler sur l'article de Freud, soulignons les points suivants : l'apprentissage du langage se fait par liaison sonore entre représentation de mots et représentation d'objets, certainement à travers de multiples formes intermédiaires d'ajustement des mots aux situations vécues. La perception (kinesthésique) du langage entendu participe de la reconnaissance de la différence entre soi et les autres ; donc de la conscience de soi et de la construction identitaire.
- 18 Pour illustrer ce lien entre audition et identité par distinction entre soi-même et autrui, j'évoquerai sur le mode négatif une curiosité littéraire : la dernière page de *La Défense de l'infini*, vestige du roman absolu rêvé par Aragon dans les années 1920. Refusant la structure romanesque ordinaire, le *Projet* remis à l'éditeur en 1926⁸ montre l'esquisse d'une narration multiforme, croisant les histoires de divers personnages. Chacune des lignes narratives semble avorter, mettant à mal le processus de construction identitaire traditionnellement prêté au héros et vécu par procuration par le lecteur. Or la dernière page du *Projet* évoque Ménière, spécialiste des troubles de l'oreille interne... :
- Ménière, pauvre médecin, tu n'as pas perdu tout à fait ta vie, puisque, comme l'Amour, Nicot et le divin Marquis, tu as su attacher ton nom à un vertige. L'univers tombe suivant les trois directions de l'espace. Alors commencèrent les fantasmagories.⁹
- 19 Où l'on voit aussi que le vertige identitaire et la perturbation de l'audition des objets ont pour corollaire l'envahissement du sujet par la perception hallucinatoire : « les fantasmagories » ...

« De la relation entre signes visuels et auditifs »

- 20 Quel lien établir entre les textes de Freud et de Jakobson¹⁰ ? Remarquons au passage que les deux volumes des *Essais de linguistique générale* datés de 1963 et 1973 pour leur traduction française sont antérieurs à la publication du livre de Freud dans notre langue. On notera d'abord un intérêt commun pour les aphasies.
- 21 Jakobson leur consacre un premier essai en 1956 : « Deux aspects du langage et deux types d'aphasies »¹¹. Ces deux types sont des aphasies de commutation ou de concaténation, de similarité ou de contiguïté, en relation avec les axes paradigmatique et syntagmatique dont Jakobson reprend l'idée à Saussure. Troubles de la similarité : le sujet ne peut commencer un énoncé, sélectionner sur l'axe paradigmatique le terme adéquat ; il peut continuer un énoncé en ajoutant à un thème donné des prédicats. Troubles de la contiguïté : au contraire, il ne parvient pas à enchaîner des prédicats à un thème. Jakobson met en relation ces deux fonctionnements de la parole avec les pôles métaphorique et métonymique du langage, le premier plus impliqué dans la poésie, le second dans la production d'une littérature réaliste à visée référentielle.
- 22 Il a lu Freud dans sa traduction anglaise *On Aphasia* (Londres, 1953), ouvrage cité une fois¹². Il semble l'avoir lu rapidement et ne le retient que pour illustrer l'aphasie de commutation. S'il y a entre Freud et lui un dénominateur commun c'est sans doute Jackson, « le premier à distinguer et à accentuer l'aspect linguistique de l'aphasie » :
- Les remarques de Jackson sur les jeux de mots, rêves et troubles du langage comme diverses formes d'une « diplopie [vision double] mentale » figurent parmi celles de ses nombreuses idées qui ont devancé son époque.¹³
- 23 Or Jackson est parfois considéré comme le « mentor de Freud dans l'étude de l'aphasie »¹⁴. Le concept de *dis-involution*, forgé par Jackson en opposition à celui d'*évolution*, aurait inspiré la *régression* freudienne. Mais Jakobson emprunte aussi à Luria, neurologue russe que Freud ne semble pas avoir lu.
- 24 L'article « De la relation entre signes visuels et signes auditifs » date de 1964. Jakobson s'y livre à une comparaison entre peinture et musique. Le point de départ en est la critique soviétique adressée à la peinture abstraite. Jakobson va faire la critique de la critique. Le côté non mimétique de la peinture abstraite est moins bien accepté que pour la musique, « non essentiellement mimétique ». En revanche « seule une part insignifiante des bruits qui nous entourent est perçue par notre conscience et reliée à une image concrète » [donc mimétique ?] (p. 105).
- 25 Jakobson utilise pour sa démonstration la classification des signes selon Peirce en index, icônes, symboles. Chaque signe met en relation un *signans* [équivalent du signifiant] et un *signatum* (à rapprocher du signifié). L'index associe *signans* et *signatum* par une « contiguïté effective, existentielle » ; l'icône par une ressemblance effective ; le symbole « en vertu d'une loi », cette loi « repose sur une contiguïté artificielle, apprise, acceptée, usuelle » (p. 106). Toutefois chacune des trois catégories repose sur une « hiérarchie » de propriétés, plutôt que sur une propriété unique. Ainsi, la peinture use d'icônes symboliques, même quand elle paraît chercher un rapport mimétique : la ressemblance est fondée sur un apprentissage. Notre tendance à réifier les signes visuels explique les réticences vis-à-vis de la peinture abstraite.
- 26 Jakobson interroge aussi l'opposition entre perceptions visuelles et perceptions auditives. Les unes mettent en jeu l'espace, les autres le temps. Mais le « dogme de la

linéarité » s'applique imparfaitement à la musique comme au langage verbal qui joue également de la perception simultanée d'un accord entre les sons successivement émis.

- 27 Jakobson se réfère aux travaux de Luria sur l'aphasie, travaux qui distinguent deux catégories : les désordres de la simultanéité et les désordres de la successivité. Les uns mettent en jeu l'axe paradigmatique, les autres l'axe syntagmatique ; cette distinction a nourri l'essai du Livre I. Jakobson applique ces concepts aux arts visuels et donc à la perception du tableau. Le trouble de la perception d'un tableau ne repose pas seulement sur un dysfonctionnement de la simultanéité. La perception en est d'abord successive : nous progressons pas à pas dans le tableau avant de l'embrasser comme totalité (p. 110). Inversement, la parole est à la fois séquentielle et simultanée : un fait séquentiel se transforme en structure synchrone. De plus, dans la compréhension d'un énoncé, la séquence est changée en co-incidence.
- 28 Jakobson en vient à nuancer la théorie de Lessing qui dans *Laocoon* (1766) opposait les arts de l'espace comme la peinture aux arts du temps (littérature, musique...). Il s'appuie sur les travaux d'un autre allemand, Herder (1744-1803), pour qui « un art fondé seulement sur la suite (*Zeitfolge*) est impossible » (p. 111). Ce qui le ramène au débat sur l'art abstrait :
- le caractère transmutatif de l'art abstrait, qui transgresse de force la frontière existant entre la musique et les beaux-arts, ne peut être condamné comme une tromperie décadente, perverse ou dégénérée. (p. 112)
- 29 Langage écrit, peinture abstraite sont deux superstructures, des modèles secondaires. L'intérêt de cet article est donc de dépasser les oppositions simplistes et les classifications trop rigides par la reconnaissance de critères mixtes : combinaison des critères dans le système peircien, combinaison des critères de simultanéité et de successivité dans le langage verbal, art de l'espace et du temps.

Le Linguiste et l'inconscient

- 30 L'essai de Michel Arrivé¹⁵ permet de prolonger les pistes précédemment ouvertes. En voici seulement quelques points saillants.

Mots et choses, inconscient et langage

- 31 Selon Arrivé, Saussure, à la différence de Freud (et de Jakobson) ne s'intéresse pas à la distinction entre le mot et la chose :
- La sémantique du schéma freudien est une sémantique référentielle, à l'opposé de la sémantique non référentielle qui est programmée par Saussure. (p. 36)
- 32 Le modèle saussurien serait binaire, par opposition au modèle ternaire signifiant/signifié/ référent. Arrivé note que Saussure parle quand même d'« image acoustique » du mot, mais ce n'est pas tout à fait la même chose que l'image sonore de Freud. La question de la relation des mots aux choses et des mots entre eux se retrouve dans la proposition de Lacan selon laquelle « L'Inconscient est structuré comme un langage »¹⁶. Elle a suscité un vif débat entre freudiens. Certains comme Green considèrent que l'inconscient ne se rapporte qu'à des représentations de choses, d'où l'erreur de Lacan d'assigner une matière verbale à l'inconscient. Pour Lacan, il n'y a pas d'inconscient sans langage. Sa proposition est proche de celle des grammairiens Damourette et

Pichon pour qui « le système grammatical d'une langue baigne en grande partie dans l'inconscient »¹⁷. Arrivé la commente ainsi :

Les signifiants qui constituent ce langage n'ont avec les mots, objets du linguiste, d'autre rapport [...] que d'être structurés comme eux.¹⁸

- 33 « Structurés comme eux » : autrement dit, déchiffrables, selon un rapport signifiant/signifié. Ce qui ne veut pas dire que le mode de déchiffrement soit comparable à celui du langage ordinaire. Car dans l'inconscient les mots deviennent des mots choses. Les combinaisons s'effectuent autrement, à partir d'un brassage de la matière sonore des mots. Lacan reprend les explications de Freud sur le travail de rêve reposant sur les transformations imprimées à un contenu latent par un contenu manifeste. Il met en relation deux des composantes du travail de rêve – condensation et déplacement –, avec deux figures du langage : métaphore et métonymie.
- 34 Arrivé note au passage que, dans la formule « structuré comme un langage », un langage doit se comprendre comme une langue, en l'occurrence le français. Une partie de la démonstration de Lacan repose en effet sur la non-coïncidence entre énoncé et énonciation mise en évidence à partir du *ne* explétif, spécifiquement français. L'idée de l'inconscient comme langue figurerait déjà chez Freud¹⁹. Y aurait-il autant d'inconscients que de langues ?

Saussure lacanien/ Lacan saussurien

- 35 Il existe pourtant un Saussure lacanien par anticipation : celui qui écrivit sur les anagrammes un texte analysé par Starobinski en 1964 dans un article du *Mercur de France*²⁰. Saussure détecte la présence d'un sous-texte latent ou *hypogramme* derrière les énoncés de poésie latine, sous-texte fondé sur la condensation de phonèmes disjoints dans l'énoncé manifeste. Selon Arrivé, Saussure pose ici l'inconscient de façon proche de l'inconscient lacanien bien qu'il ignore la notion de refoulement.
- 36 Lacan serait pour sa part saussurien sur deux points : la disjonction signifiant/signifié et l'arbitraire du signe. Il y logera sa théorie de la disjonction entre énoncé et énonciation, qui coïncide avec l'irruption de l'Inconscient dans la parole. Mais l'arbitraire du signe nous éloigne un peu de Jakobson qui a de son côté plaidé pour les catégories mixtes comme celle du mimétique-non mimétique.

Arrivé/ Freud/ Saussure/ Jakobson/ Lacan/ Khlebnikov...

- 37 On peut pour finir s'amuser à élargir la constellation en convoquant par exemple Khlebnikov, poète et mathématicien russe, mort en 1921, proche du groupe des formalistes russes auquel appartient Jakobson. On trouve chez Khlebnikov mention d'un *podtekst* (littéralement « sous-texte »). Elsa Triolet qui fait ici office de passeuse dans la langue française, langue qu'elle adopta pour écrire des romans à partir de 1930, traduit *podtekst* par *arrière-texte*²¹. Aragon dans *La Mise à mort*²² souligne le rôle joué par sa compagne dans l'introduction de cette notion et sa fécondité pour comprendre la profondeur du phénomène littéraire.
- 38 L'idée du *podtekst* paraît assez proche de l'hypothèse lacanienne. Dépassant le concept d'intertexte, qu'elle pourrait venir compléter, elle renvoie aux soubassements culturels inconscients et non immédiatement perceptibles de la création. Elle suggère par son composé spatial (sous/arrière) et linguistique (texte) qu'interfère en amont du texte

produit toute une série de composants linguistiques et infralangagiers (sons et images). Les textes analysés montrent donc tous la prépondérance de la dimension sonore du signifiant. Quelle que soit l'importance de la coupure historique intervenue depuis quelques siècles entre lecture orale et lecture silencieuse, on peut envisager l'idée d'une dimension auditive du texte lu, toujours efficiente et seule garante d'un accès au sous-texte inconscient. Dans ce que l'on entend, le partage ne semble pas aisé à établir entre l'imitation de sons « naturels » et la reproduction apprise de sons déjà culturellement codés. Quoi qu'il en soit, cette dimension orale/auditive reste spécialement active dans la lecture d'un roman en raison de la connivence du genre avec le conte, comme forme narrative.

NOTES

1. Michel Arrivé, *Le Linguiste et l'inconscient*, Paris, PUF, 2008.
2. Sigmund Freud, *Contribution à la conception des aphasies* (désormais : CCA), [1891], Paris, PUF, 1983. Les citations renvoient à cette édition.
3. Paul Vogel, « Zur Aphasielehre Sigmund Freuds », *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie*, V, 128, 1954, p. 262 (cité par R. Kuhn, Préface, *op. cit.*, p. 12).
4. Voir *supra*, « Lire le roman : entre comprendre et percevoir ».
5. Sur le mot, une parenthèse qui ne vaut que pour la langue française : Arrivé rappelle après Lacan que *mot* vient du latin populaire *motum*, altération du bas-latin *muttum* (= grognement, son émis), avant de prendre le sens contraire dans ses emplois négatifs : ne souffler mot ; *motus* = silence). Sur cette structure oxymorique, Arrivé cite encore la formule d'Adolphe Ripotois (1914-1954) « Le mot, c'est la mort sans en avoir l'R. » (Arrivé, *op. cit.*, p. 32)
6. *Le Grand Robert* propose la définition suivante : Kinesthésie : psych. « Sensation interne du mouvement des parties du corps assuré par le muscle (sensibilité profonde des muscles) et par les excitations de l'oreille interne. « Le terme kinesthésie désigne aussi bien la perception des déplacements des différentes parties du corps les unes par rapport aux autres que celle des déplacements globaux du corps » (*La Recherche*, nov 1974, p. 990). Un article du Listening Centre de Toronto (« L'intelligence kinesthésique et l'oreille », *The Little Accorn*, 1998, Devika Eifert) souligne pour sa part la « vitale et fascinante relation avec l'oreille », spécialement l'oreille interne, de l'intelligence kinesthésique, celle qui nous aide à nous tenir dans l'espace et à « fonder notre perception de « soi » comme séparé ou distinct de notre environnement tout en faisant partie de lui ».
7. Ferdinand Scherrer, « S. Freud est-il l'auteur de l'article *Aphasie* (1888) ? », *Essaim*, n° 9, 2002, p. 165.
8. Sur *Le Projet de La Défense de l'infini* remis en 1926 au mécène Jacques Doucet en vue d'une édition, voir Aragon, *La Défense de l'infini*, édition Lionel Follet, Paris, Gallimard, 1997, p. 531.
9. Aragon, *La Défense de l'infini*, « Le Projet de 1926, édition citée, p. 99. À noter que par sa formation de médecin, l'écrivain Aragon connaissait bien la maladie dite de Ménière, trouble de l'oreille interne.
10. Roman Jakobson, « De la relation entre signes visuels et auditifs », *Essais de linguistique générale*, II, IV, Paris, Minuit, 1973, p. 104-112.

11. Roman Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasies », *Essais de linguistique générale*, I, II, Paris, Minuit, 1963, p. 43-67.
 12. « Deux aspects du langage et deux types d'aphasies », *op. cit.*, p. 51.
 13. *Essais*, II, I, p. 63.
 14. Selon E. Stengel („Die Bedeutung von Freuds Aphasiestudie für die Psychoanalyse”, *Psyché*, vol. 2, p. 17-24). Voir à ce sujet CCA, Préface, *op. cit.*, p. 24.
 15. Michel Arrivé, *Le Linguiste et l'inconscient*, Paris, PUF, 2008.
 16. Formule avancée dans la conférence liminaire de son séminaire de 1965-1966 tenu à l'ENS ; texte repris dans *Écrits II*, Paris, Le Seuil, 1966, rééd. « Points », p. 233.
 17. Phrase reprise par Arrivé, *op. cit.*, p. 8.
 18. Arrivé, *op. cit.*, p. 49.
 19. Arrivé, *op. cit.*, p. 93.
 20. Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971. Voir aussi *Parcours de la reconnaissance intertextuelle*, Reims, Presses universitaires de Reims, « Approches Interdisciplinaires de la Lecture », n° 1, 2006, p. 14.
 21. Voir à ce sujet, Léon Robel, spécialiste de littérature russe : « Un destin traduit : *La Mise en mots* d'Elsa Triolet », in *Elsa Triolet, un écrivain dans le siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 19-32.
 22. Aragon écrit : « Le miroir sans tain des mots, nul mieux que toi n'en connais la nature, qui appelles ce qu'ils ne disent pas l'arrière-texte. L'arrière-texte est la chambre seconde où je ne puis entrer » (*La Mise à mort*, [1965], Paris, Gallimard, « Folio », p. 155).
-

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

La guaracha del Macho Camacho de Luis Rafael Sanchez

Marie-Madeleine Gladieu

- 1 La Caraïbe vit, dit-on, et souvent à juste titre, au rythme des musiques joyeuses qui donnent envie de danser. L'écriture de quelques romanciers adopte ces rythmes entendus en tous lieux et à toute heure, à la radio ou dans la rue. Le texte romanesque en langue espagnole devient mélodie de guaracha ou de chachacha, de merengue ou de salsa : à Cuba, Severo Sarduy publie *Escrito bailando* (Écrit en dansant), des pages entières de Guillermo Cabrera Infante renvoient par leur thème et leur cadence à la musique, chachacha des *Tres tristes tigres* (Trois tristes tigres), douceur triste de la pavane dans *La Habana para un Infante difunto* (La Havane pour un Infant(e) défunt). Toute langue possède sa mélodie naturelle, et celle de l'espagnol, rythmée et structurée, s'adoucit en terre américaine et se prête à d'autres langueurs.
- 2 En 1976, l'écrivain portoricain Luis Rafael Sánchez publie *La guaracha del Macho Camacho*, roman qui a pour titre celui d'une rengaine à la mode, omniprésente dans la vie quotidienne de l'île. Elle hante la mémoire de tous les personnages, résonne dans tous les autoradios et par toutes les fenêtres, si bien qu'elle devient la référence permanente à chaque instant, à chaque activité. Le texte rend compte de la vie entremêlée de phénomènes récurrents d'intertextualité avec cette chanson, qu'il cite *in extenso* comme conclusion de la narration.
- 3 *La guaracha del Macho Camacho* se caractérise par une oralité affirmée dès les deux vers mis en exergue, sans nom d'auteur (« Longtemps après que les poètes ont disparu... », comme dit une chanson de ce côté de l'Atlantique) et présentés comme « *Lema* », c'est-à-dire mot d'ordre, devise ou proposition à développer : « *La vida es una cosa fenomenal/ Lo mismo pal de alante como pal de atrás* » (La vie, c'est vraiment phénoménal, pour celui qui occupe le haut du pavé comme pour celui qui en occupe le bas). Le premier de ces deux vers est maintes fois répété dans les séquences du texte.
- 4 Le roman est structuré en séquences courtes, essentiellement narratives, de la longueur d'une intervention de personnage de roman-feuilleton radiophonique, c'est-à-dire les quelques minutes d'attention dont l'auditeur moyen est capable, avant de se laisser

distraire par un autre élément de son environnement. Il est régulièrement ponctué par les interventions du présentateur, qui annonce soit la diffusion de la chanson, soit celle des aventures et mésaventures du sénateur Vicente Reinoso, pris dans l'un de ces bouchons inextricables des capitales de la Caraïbe à l'heure de la sortie du travail, dans l'une de ces îles à l'habitat dispersé, aux routes très peu nombreuses et non adaptées à la circulation moderne, et qui arrivera très en retard à son rendez-vous érotique de l'après-midi, ce qui risque de porter un coup à sa réputation...

- 5 Le sénateur Vicente Reinoso arrive dans le texte sur un rythme ternaire d'abord : titre, prénom et nom ; prénom et deux qualités rimant, de plus, avec le prénom ; trois participes passés donnent à connaître sa situation de captif, passif, dans le bouchon : il est « *atrapado, apresado, agarrado* » (pris au piège, prisonnier, immobilisé) ; le mot « bouchon » se répète trois fois. Avec ce rythme, qui rappelle celui du chachacha, alterne un rythme à quatre temps, assimilable à celui de danses caraïbes (salsa, par exemple, évoquée par l'expression du quotidien, « *café con pan* »). Les répétitions accentuent le phénomène. Un juron, répété trois fois et amplifié à chaque répétition grâce aux préfixes à valeur augmentative, couronne, en quelque sorte, ces effets d'écriture : « *puñeta, repuñeta, requetepuñeta* ». Dans la bouche du Sénateur qui ne cesse de proclamer sa décence et sa bonne éducation, de tels mots font vite comprendre au lecteur que les qualités de cet homme ne sont pas à situer dans ce domaine. En effet, si la première séquence est consacrée à la riche élégance du personnage, digne de sa fonction, la seconde change de ton, dévoilant « *a sort of fucking superstar* », expression écrite en anglais : Porto Rico jouit d'un statut d'État libre associé aux États-Unis, auxquels l'Espagne a cédé cette île en 1898. Très fier de sa réputation de « *latin lover* » qu'il risque de ne pas pouvoir soutenir à cause de ce désagrément, il tient à rester l'égal des grands séducteurs du XX^e siècle, Porfirio Rubirosa, proche de Trujillo, qui dépensait à Paris l'aide internationale en offrant des manteaux de fourrure à ses maîtresses, ou encore les chanteurs à la mode comme le célèbre franco-argentin Carlos Gardel, compositeur et interprète de tangos, etc. Si la citation, dans la première séquence, de la nouvelle fantastique de Julio Cortázar *La autopista del sur*, où des naufragés des embouteillages du départ en vacances d'été passent leur période de congés sur les diverses aires de l'A7, sans atteindre la mer, est en rapport direct avec la situation vécue par le personnage, l'allusion, dans la seconde séquence, au plaidoyer de Fidel Castro *L'Histoire m'absoudra* prononcé quand le *leader* Máximo, encore jeune avocat, emprisonné après l'attaque manquée de la caserne Moncada, défend son action et propose un programme de réhabilitation de l'île, devient ici absurde. L'entreprise utopique de libération nationale qui cause l'emprisonnement de Castro a bien peu à voir avec l'embouteillage qui emprisonne le Sénateur.
- 6 Le temps passé à parcourir quelques centaines de mètres est si long, tandis que l'embouteillage s'amplifie selon les normes de l'art baroque, que le quotidien du sénateur se dégrade, se liquéfie sous le soleil tropical. L'un des plus gros jurons de la langue espagnole, peu en accord avec une charge de sénateur, se développe et renvoie à la vie passée du personnage : son éducation religieuse, où l'hostie et le ciboire occupaient une place privilégiée pendant les offices, et qui, dans la colère provoquée par la liberté entravée, sont maintenant profanés. Le parfum pour homme, français, ne parvient plus à couvrir entièrement la sueur, et la chemise et le costume, achetés chez un grand couturier italien, comme la cravate, chez le plus célèbre couturier espagnol, accentuent l'impression d'étouffement, la transpiration, et perdent leur tenue eux aussi. La seule évasion possible est celle que proposent tantôt la radio, tantôt les

souvenirs et l'imaginaire du sénateur. La traversée d'un quartier de la capitale, au rythme lent des véhicules avançant moins vite que les piétons, et beaucoup moins que les motocyclettes, devant les anciens abattoirs, la décharge municipale et la raffinerie de pétrole, derrière un vieux camion au carburateur en mauvais état, n'est supportable qu'en fixant son attention sur la rengaine provenant de toutes parts, qui oppose à l'odeur nauséabonde ambiante l'évocation de celle du café et du pain frais du matin, à l'heure où le soleil éclaire sans brûler.

- 7 Cinq heures. L'heure où commence la corrida, où une mort devient inéluctable, celle du taureau ou celle du torero. Cinq heures au cadran de toutes les montres... et de tous les autoradios. Le célèbre poème de Federico García Lorca, où se répète l'heure fatidique pour Ignacio Sánchez Mejías, ponctue ici l'heure fatidique où le sénateur devait arriver à son « cinq à sept » qui commence à tourner court. Après le *flash* d'informations, qui rappelle les manifestations culturelles en cours (concours de Mangeurs de Boudin, de Baguettes de chefs d'orchestre, Festival des Enfants de Chœur), vient le radio feuilleton, puis la voix du présentateur annonce, bien en rythme, avec rimes et assonances qui préparent l'oreille de l'auditeur, le « tube » du moment, la fameuse *guaracha* : « *después de ocho semanas de absoluta soberanía, absoluto reinado, absoluto imperio, esa jacarandosa y pimentosa, laxante y edificante, profiláctica y didáctica, filosófica y pegajosa guaracha del Macho Camacho La vida es una cosa fenomenal* »¹. Le texte s'intéresse alors à la partenaire qui attend, en polissant ses ongles, en feuilletant des revues *people* ou de mode, dont la culture ne dépasse pas souvent les allusions à Disneyland, et qui entend aussi la *guaracha*. Chanteuse d'opéra, elle se souvient de ses tournées internationales, des œuvres qu'elle a interprétées, de ses succès, parodiant alors la fin du romance *Mañanita de San Juan* : « *en vez de decir amén amén decían amor amor* »². Souvenir d'école primaire, cette fin de romance amoureux renvoie à la situation du personnage, non seulement à son passé mais à un présent partagé avec le sénateur, qui à peu près au même moment évoquait des souvenirs d'école religieuse.
- 8 Un peu plus tard, pour passer le temps dans cette file de véhicules presque à l'arrêt, le sénateur retrouve les devinettes et histoires courtes qui n'en finissent pas, ou ne cessent de revenir à leur point de départ, élément du folklore, de la tradition orale d'Amérique centrale et des Antilles : les phrases riment, les sons se répètent, le motif revient inlassablement, accompagnant le ronronnement de ces moteurs puissants condamnés à l'immobilité, à tourner sans avancer.
- 9 Dans cet embouteillage se trouve aussi la Ferrari de Benny, cadeau de son père pour ses dix-huit ans. « *Un Ferrari frenado es una afrenta que frena el frenesí* »³, l'allitération évoque le crissement des pneus sur le bitume chaud, fondant, quand les freins contredisent la puissance du pied sur l'accélérateur au démarrage. À chacun son plaisir : la mère de Benny soigne avec autant d'ardeur son jardin, « *tan bello como el jardín degli Finzi Contini ma non tan bello como el jardín de los senderos que se bifurcan ni tan extravagante como el jardín de las delicias* »⁴. La voix narratrice ne se réfère point tant au roman de Giorgio Bassani de 1962, *Le Jardin des Finzi Contini*, qu'au film qu'il a inspiré à Vittorio de Sica, en 1970, sur la montée du fascisme en Italie et sur l'indifférence teintée d'une certaine sympathie qu'il inspire dans les milieux de la très haute bourgeoisie. La seconde allusion culturelle cite le titre de l'une des œuvres les plus connues de Jorge Luis Borges, le poète et nouvelliste argentin presque aveugle, directeur de la Bibliothèque nationale de Buenos Aires qui, ne « voyant » le monde qu'à travers le prisme de son immense culture, vivait presque totalement détaché des contingences du

monde réel (sa voix, par exemple, ne s'est jamais élevée avec la vigueur digne d'un intellectuel de sa valeur pour protester contre la destruction de l'humain par le fascisme et le nazisme) : ces sentiers qui bifurquent sont les ouvertures aux diverses cultures du monde contenues dans une bibliothèque. Quant au *Jardin des délices*, il renvoie au tableau de Jérôme Bosch du même nom : les plaisirs de cette terre conduisent directement à l'enfer, représenté sur la partie gauche du triptyque. L'égoïsme aveugle se répète à travers ces exemples ; ici, le plus grave problème du monde, c'est cet embouteillage qui empêche la Ferrari de Benny d'accélérer, ou encore le sénateur de rejoindre à l'heure son aventure galante. Et la *guaracha* à la mode ne parvient pas à rendre l'optimisme à ces frustrés : « *esta vez la guaracha del Macho Camacho parece pasámica, oída como miserere, oída como maitín, oída como Kyrie eleison* »⁵, un mercredi, de plus, jour dont le nom est prononcé, en espagnol, pour éviter de dire un gros mot...

- 10 Se souvenant alors d'autres moments plus agréables, Benny, dont le prénom pourrait renvoyer à Benny Moré, le fameux musicien, amoureux avant tout de sa Ferrari, commence une prière : « *Ferrari nuestro que estás en la marquesina, santificado sea Tu Nombre* »⁶. La voiture de luxe offerte par le père appelle un Notre Père... Et la Ferrari est choyée comme une femme aimée : elle s'ennuie probablement à Porto Rico, où les routes ne permettent pas de rouler à pleine puissance, de par leur état et leur dimension, contrairement à l'Italie, où sont fabriquées ces voitures, pourvue d'autostrades construites par le régime de Mussolini (le vrombissement du moteur couvrirait peut-être les bruits de bottes). Le texte renvoie ainsi au jardin de la mère et à celui des Finzi Contini, et à un fascisme latent mais décomplexé. À l'époque de la guerre froide, l'anticommunisme de Mussolini est rapproché par certains de celui des États-Unis, faussant les rapports entre démocratie et État totalitaire. Mais Benny et sa mère ne réfléchissent pas si loin, occupés qu'ils sont l'une par son jardin, l'autre par son véhicule qui manque de pistes adéquates. Pour la consoler et la flatter, Benny l'astique, et d'une certaine manière, l'invite à sa table. Benny chuchote des mots tendres, auxquels le moteur répondra un peu plus tard par un ronronnement régulier, et le tout se terminera par une scène érotique entre ces « partenaires ».
- 11 À mesure que le temps passe, tandis que les files de véhicules progressent à peine, les interventions du présentateur de la radio se font plus fréquentes, et annoncent avec plus de précision la diffusion de cette *guaracha*, dont les paroles sont transcrites en fin de roman. La mélodie est sur toutes les lèvres, dans toutes les têtes, les activités de la journée la prennent pour mesure. Les paroles disparaissent, mais l'air est répété par la mère de Benny, qui ne sait plus prendre la bonne cadence ; elles resurgissent par-dessus le concert de klaxons, « *la vida es una cosa fenomenal* », et comme toute chanson populaire, en restent souvent à ce premier vers, tandis que le reste est fredonné. Pour rendre au texte sa spécificité, pour retenir l'attention du lecteur, et dans le texte, celle de l'auditeur qui, après avoir épuisé le long catalogue de jurons de la langue espagnole sans oublier ses spécificités antillaises, après avoir presque vidé sa batterie à force de faire résonner le klaxon, est enfin prêt à écouter le texte intégral de la *guaracha*, celle-ci est diffusée intégralement. Alors, par-dessus les bruits de la ville et des activités humaines, voire de l'inactivité forcée, s'élève, tel un hymne à Porto Rico et à ses habitants dont le lecteur vient de suivre quelques moments de vie au milieu de cette épreuve, la fameuse *guaracha*, entière, rassemblant toutes ces paroles parsemées, égarées, dans le discours des divers personnages ou dans celui de la voix narratrice. Les six premiers vers rappellent la vie des personnages pris dans l'embouteillage géant, le

luxe tapageur de celui qui étale son bien-être pour que le reste de la population le remarque, sans toutefois se prendre totalement au sérieux ; l'humour caribéen prévaut alors : si fabuleuses que soient ces richesses, elles peuvent toujours être soudain perdues ou détruites, et elles ne sont pas à la portée de tous. Aux autres, il reste la musique et le rythme, où chacun trouve son plaisir. Et le texte se termine sur le rythme typiquement afrocaribéen, où la répétition au début de chaque vers des mêmes mots donne à entendre les battements des percussions, tambours et tamtams, la trompette qui affirme la mélodie, les maracas qui soulignent le rythme, tout l'orchestre populaire en un mot, qui fait entrer dans la danse tous ceux qui l'écoutent.

- 12 *La guaracha del Macho Camacho* est finalement, comme dans la vie quotidienne, un texte romanesque qui montre la vie des personnages rythmée par une mélodie à la mode, dont les paroles s'adaptent au vécu de chacun. Toutefois, les allusions à d'autres éléments culturels, connus des lecteurs, et principalement au moment de la première publication du roman, s'entrecroisent et s'entremêlent aux bribes de la chanson. Ces juxtapositions, collusions parfois, créent un phénomène de prise de distance avec le présent, suggèrent une vision critique de ce monde, superficiel, tourné vers le miroir aux alouettes d'un capitalisme et d'une société de consommation qui ne sont à la portée que de quelques-uns. Aux autres, il reste une joie inaliénable, la musique et la danse : « la vie, c'est une chose phénoménale » ...

NOTES

1. Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del Macho Camacho*, Barcelona, Ed. Argos Vergara, 1982 (1^{re} édition, 1976), p. 39. « Après huit semaines de souveraineté absolue, de règne absolu, d'empire absolu, pleine de désinvolture et de piment, détendante et édifiante, prophylactique et didactique, philosophique et collosophique, cette guaracha del Macho Camacho *La vie c'est une chose phénoménale* ».
2. *Ibid.*, p. 49. « Au lieu de dire amen amen, ils disaient amour amour ».
3. *Ibid.*, p. 66. « Une Ferrari obligée de freiner est un affront que freine la frénésie »
4. *Ibid.*, p. 68. « Aussi beau que le jardin des Finzi Contini mais pas aussi beau que le jardin aux sentiers qui bifurquent ni aussi extravagant que le jardin des délices ».
5. *Ibid.*, p. 69. « Cette fois la guaracha del Macho Camacho a des accents de condoléances, on l'entend comme le miserere, comme les matines, comme le kyrie eleison ».
6. *Ibid.*, p. 124. « Notre Ferrari, qui êtes sur le perron, que Votre Nom soit sanctifié ».

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Auditions dans deux romans du XVIII^e siècle : *Les Illustres Françaises*, *Dolbreuse* ou *l'homme du siècle ramené à la vérité par le sentiment et par la raison*

Françoise Gevrey

- 1 Pour illustrer la place de l'audition dans la fiction narrative du XVIII^e siècle, on a choisi de s'appuyer sur deux romans que soixante-dix années séparent. On peut rendre ainsi compte de l'évolution esthétique et épistémologique intervenue autour de Rousseau et de Diderot sur la question de la sensibilité, du langage ou de la musique. *Les Illustres Françaises* de Robert Challe (1713) et *Dolbreuse* de Loaisel de Tréogate (1783) sont en outre deux romans novateurs, chacun en son temps, que la critique a tardivement redécouverts durant le XX^e siècle. On laissera ici de côté les possibles interférences du roman avec le conte¹. La question est difficile car le conte littéraire français dans ses vagues de 1690 et de 1730 ne fait que mimer l'oralité. Mais il est vrai que la question du pouvoir des mots sur l'action se pose constamment dans les traductions et les adaptations des *Mille et une Nuits* de Galland à Diderot en passant par Hamilton et Gueulette ; il s'établit alors un échange entre le lecteur et le conteur qui entraîne un débat sur les signifiants, sur le style et sur le nom même du dialogue. Il est vrai aussi que les pourfendeurs du roman, comme le père Bougeant en 1735², ne font souvent pas de différence entre le conte et le roman. Ce jésuite cultivé s'attaque principalement à l'abbé Prévost en soulignant que la lecture romanesque est le lieu où s'affrontent le bien et le mal. Il condamne la lecture individuelle silencieuse (la *ratio studiorum* préconisait la *praelectio* ou lecture guidée, une forme de récitation collective, tandis que le roman impose insidieusement de nouvelles normes de lecture, et incite même à une identification aux héros passionnés par le biais de la nouvelle ou du roman-mémoires).
- 2 Pour aborder les formes de l'audition, nous emprunterons quelques instruments critiques à l'historien Alain Corbin, auteur du *Miasme et de la jonquille*. *L'odorat et*

l'imaginaire social (1986) et surtout, pour la question qui nous intéresse, auteur des *Cloches de la terre, paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle* (1994)³. Nous ne négligerons pas pour autant les analyses esthétiques du siècle : il apparaît en effet qu'au temps des Lumières, pour diverses raisons, d'ordre sociologique, moral, esthétique, philosophique (le sensualisme depuis Locke jusqu'à Condillac), la sensibilité à l'audition s'affirme dans le roman, alors qu'elle avait relativement peu d'importance au cours du siècle précédent, au moins pour la période qu'on dit « classique ». En effet dans *La Princesse de Clèves* (1678), lors de la célèbre rencontre au cours du bal, il n'est fait nulle mention de la musique ; le tournoi est perçu à travers les couleurs et non par les sonorités ; on ne peut enfin rien dire de la voix des personnages principaux du roman de M^{me} de Lafayette. Certains théoriciens du théâtre comme Eugène Green situent la mort de la parole baroque au théâtre vers 1680, ce qui pourrait avoir des répercussions sur le roman. C'est donc au seuil du XVIII^e siècle, quand le roman se déplace de la cour vers la vie privée, en repensant les enjeux du vrai et du vraisemblable, que la prise en compte du quotidien fait entrer les perceptions sonores dans le champ du récit.

La culture sensible auditive dans *Les Illustres Françaises*

- 3 Robert Challe, écrivain du roi et penseur déiste qui ne fut pas seulement l'auteur des *Illustres Françaises*, a déclaré plusieurs fois sa sensibilité à la musique. En témoigne l'exemple du clavecin dans les *Difficultés sur la religion*, un traité connu en 1768 par l'atelier de Nageon et d'Holbach : il y prend l'exemple du choix entre la lecture d'un livre curieux à rendre le lendemain et d'un livre de musique : « Cependant je trouve mon clavecin d'accord et mon livre de musique ouvert. Je m'y jette, j'y passe l'après-dînée »⁴. Dans son grand roman, cette disposition se manifeste dans l'attention aux petits détails et aux phénomènes physiques qui traversent la vie des personnages. On peut distinguer trois types de motifs.
- 4 D'abord ceux qui touchent à la vie de Paris, dont le quotidien collectif est pris en compte. *L'incipit* est tout entier construit sur un embarras de carrosses dont le sens métaphorique a souvent été souligné par les critiques⁵. Mais Challe ne s'en tient pas à cette circonstance topique ; il fait entendre le bruit des carrosses dans les cours, et signale qu'une de ses héroïnes, M^{me} de Londé, qui veut surprendre son mari infidèle, met pied à terre à cent pas du logis du mari « afin que le bruit de son carrosse ne fût point entendu »⁶. Plus intéressante encore paraît la notation qui précède le récit de l'histoire de des Prez et de M^{lle} de l'Épine par Dupuis :
- Nous montâmes dans mon carrosse, et prîmes le chemin de Vincennes. Pendant tout le chemin à peine ouvrit-il la bouche, du moins je ne l'entendis que soupirer ; et proférer quelques paroles mal articulées, que le bruit des roues m'empêcha de distinguer. Sitôt que nous roulâmes sur la terre avec moins de bruit, je le priai de me dire ce qu'il m'avait promis.⁷
- 5 Paris, c'est aussi le bruit des métiers de la rue. On perçoit le « cri enragé »⁸ d'un savetier surpris de trouver un homme déguisé dans sa boutique qu'il vient changer de place ; les jeunes débauchés entendent « passer un oublieux »⁹. Les cabarets sont emplis de voix, les maisons des entremetteuses sont loin d'être silencieuses : on y entend les cris d'une femme qui accouche, les commentaires grivois et les rires¹⁰. L'heure est indiquée par la

présence des vendeurs d'eau-de-vie, le sifflet d'un chaudronnier emplît l'espace de la rue.

- 6 Il s'agit bien en effet de découper le temps par les sons. Certaines auditions sont destinées à sacraliser l'espace et le temps : l'Ancien Régime connaissait des villes sonnantes, dont les heures et les fêtes organisaient la vie. D'où l'intérêt que prête Challe aux fêtes religieuses, au nom des églises ou des couvents : le cadre de Paris est un paysage patrimonial où l'on entend sonner les heures ; l'*habitus* des jours sert de repère aux personnages. Ainsi le temps n'est pas seulement celui qui se mesure, il prend une valeur qualitative. Les personnages vont et viennent selon le temps liturgique : le lecteur sait si l'action se déroule durant le carême ou le carnaval. C'est au cours d'une messe à Notre-Dame le jour de la nativité de la Vierge que des Frans rencontre Silvie¹¹. Les jeunes gens vont à la messe de Minuit avant les étrennes. Le romancier indique également les rites de passage comme les baptêmes ou les enterrements pour situer des épisodes importants de l'action. Au dénouement Gallouin meurt un samedi saint, attaqué par des voleurs au clair de lune. Par contraste le silence des nuits accueille les mariages secrets comme celui de des Frans et de Silvie à l'église Saint-Paul.
- 7 Dans ce contexte, les cadeaux ont un sens : des Prez offre des livres d'heures aux étrennes, mais surtout « une fort belle montre sonnante » à M^{lle} de l'Épine en lui écrivant ces mots pour déclarer :
- Qu'il m'était indifférent que le jeu finît tôt ou tard ; mais que songeant à elle à tous les moments de la journée, je voulais l'obliger à songer à moi, du moins lorsqu'elle voudrait voir l'heure. Je la priaï de m'avertir de celle du berger.¹²
- 8 Loin de s'en tenir à cette perception galante et amusée, Challe montre combien les voix des femmes aimées créent une sensation qui devient souvenir. Tandis que le blason du corps féminin, habituel dans les portraits, faisait peu de place à la voix, l'auteur des *Illustres Françaises* ne manque jamais de souligner cette caractéristique, ainsi à propos de Silvie : « La douceur de sa voix n'avait pas affaibli mon amour, à moi surtout, qui ai toujours aimé la musique »¹³. De même le lecteur sait que M^{lle} de l'Épine avait un ton « insinuant, agréable »¹⁴. Dépassant la simple mondanité, le talent de M^{lle} Fenouil pour le chant et les instruments fait partie de son charme. Il est la preuve de son naturel : « elle ne fit point les honneurs de sa voix »¹⁵. Pour exécuter un air de Lambert, « elle semblait avoir mille rossignols dans la gorge »¹⁶ ; Jussy et sa maîtresse découvrent donc l'amour en concertant, l'échange se faisant par la musique. Silvie chante pour sa part le rôle d'Aréthuse de *Proserpine* sur les boulevards :
- Elle chanta divinement ; je ne pus plus résister à la tentation. Je m'approchai d'elle ; elle me reconnut, et me reçut fort civilement.¹⁷
- 9 Au-delà de ces épisodes de séduction, le romancier lie souvent audition et aventure dans ce qu'il nomme des « histoires véritables », donc des récits qui demandent la garantie du vrai ou au moins du vraisemblable. Dans la mesure où de nombreuses scènes s'organisent comme au théâtre¹⁸, il faut écouter aux portes et surprendre des secrets. Ainsi des Prez entend son père alors en colère contre la mère de sa bien-aimée ; le même père écoute ensuite ce que dit son fils dans le jardin des capucins au cours d'une mise en scène destinée à le tromper. M^{lle} de l'Épine doit d'abord écouter, cachée derrière une tapisserie, ce que des Prez dit à sa mère à propos de leur union. De manière plus tragique encore, des Frans surprend Silvie et Gallouin couchés dans le même lit : « je montai dans l'appartement de Silvie, le plus doucement que je pus pour la surprendre dans son sommeil »¹⁹. La jeunesse du libertin Dupuis, le personnage le

plus autobiographique, est une succession de scènes où l'on entend et l'on écoute. Dupuis reconnaît ainsi la voix de son frère en passant devant un cabaret avant de l'observer par le trou de la serrure. Il envoie son laquais écouter ce que dit Célénie la nuit de ses noces, ce qui le fait bien rire. Il contraint ensuite son ami Grandpré à écouter la scène humiliante qu'il inflige à la Récard, « belle de jour » dans une maison de passe. Le même Dupuis entend le discours que la veuve tient à sa sœur en allant chez son banquier : il est à l'étage, et bien que les deux femmes parlent bas, il les entend depuis son observatoire. Ensuite, quand il veut se transpercer de son épée pour fléchir M^{me} de Londé dans sa chambre, Dupuis est sauvé par le fait que la femme de chambre a entendu le cri de sa maîtresse. Le lecteur n'ignore pas non plus la manière dont les personnages se présentent aux portes : Dupuis frappe fort chez la Maltaise, sa première maîtresse, à six heures du matin ; on fait un « bruit du diable » pour ouvrir une porte chez la Delorme, une célèbre entremetteuse. En revanche c'est à dessein que Challe n'évoque aucun bruit durant la fameuse scène érotique des seigles qui réunit des Prez et M^{lle} de l'Épine : on voit seulement la lumière tamisée, le soleil couvert, on perçoit la sensation de fraîcheur du vent après la pluie, jusqu'à l'arrivée du paysan qui provoque le cri de la jeune femme²⁰.

- 10 Le récit-cadre, qui relève de la conversation mondaine et dont la sociabilité corrige le tragique de certaines histoires, est lui aussi sonore : on y fait des bals, on y convoque des violons pour un mariage, on y soupe en chantant. Les rires à table créent l'euphorie, celle qu'on retrouve à l'intérieur de l'histoire de Dupuis et M^{me} de Londé lorsque la dame, qui aime à rire, fête les rois en compagnie de ses domestiques : « j'entendais un bruit du diable »²¹, remarque le héros avant de monter dans l'appartement.

Les étapes du changement

- 11 On relève donc chez Robert Challe une présence de l'audition sous sa forme sociale, religieuse, mais aussi mondaine. Le milieu du roman est urbain pour l'essentiel. L'oralité y est importante en raison de l'organisation des récits en heptaméron à devisants multiples. Le principe est que la vérité naît d'un échange oral, qu'elle se corrige et se complète peu à peu. La voix domine, alors qu'on assiste à peu de scènes de lecture : une d'elles se révèle maléfique quand M^{lle} de l'Épine lit un livre qui lui annonce son malheur, d'autres entraînent des confusions par les lettres, un malentendu pour M^{lle} Dupuis, ou une lettre perdue pour M^{lle} de l'Épine ; enfin la lettre de Silvie, invitant à la conversion après sa faute et avant sa mort, reste très ambiguë. Comment évolue l'audition dans le roman, si l'on tient Challe pour un précurseur ? L'évolution des connaissances en physique et en physiologie n'y est pas étrangère, comme en témoigne l'article SON de l'*Encyclopédie* : il insiste sur une perception de l'âme qui lui est communiquée par le secours de l'oreille ; on lit dans OUIË qu'il s'agit d'une perception du son qui se fait dans l'âme, l'organe auditif se rattachant à une matière plus subtile que le goût et l'odorat.
- 12 Mais auparavant le roman-mémoires de M^{me} de Tencin s'attache à l'importance de la cloche et au son de la voix : en effet le dénouement des *Mémoires du comte de Comminge* (1735) se situe à la Trappe, où résonne le son de la cloche, dans un rituel de passage, pour appeler les religieux à assister à la mort d'un des leurs couché sur la cendre²². Cet appel au rassemblement est aussi un signe de mort dans un temps cérémoniel. Il est lié

pour le héros à une réminiscence lorsqu'il entend la voix de la femme aimée alors travestie en religieux :

Le son de la voix d'Adélaïde si présent à mon souvenir me l'avait fait reconnaître dès le premier mot qu'elle avait prononcé. Quelle expression pourrait représenter ce qui se passait alors dans mon cœur ! Tout ce que l'amour le plus tendre, tout ce que la pitié, tout ce que le désespoir peuvent faire sentir, je l'éprouvai dans ce moment.²³

13 On assiste à une amplification du rôle de la cloche dans le drame que Baculard d'Arnaud compose à partir du roman de M^{me} de Tencin. *Les Amants malheureux* (1764) sont en effet une illustration du « sentimentalisme sombre », l'auteur y développe sa théorie du sombre par une comparaison avec l'orage. Il s'applique à opposer au silence de la Trappe la cloche qui sonne toujours au dernier acte de façon qu'elle ne couvre pas la voix.

14 C'est à peine deux ans plus tôt que Diderot fait place à l'audition dans l'*Éloge de Richardson* (1762) où, préconisant l'identification du lecteur au personnage, il illustre sa théorie de l'énergie et la nécessité de « faire parler les passions » :

[...] vous avez entendu la campagne retentir du chant éclatant des oiseaux ; mais qui de vous a senti que c'était le bruit du jour qui rendait le silence de la nuit plus touchant ? Eh bien ! il en est pour vous des phénomènes moraux ainsi que des phénomènes physiques : les éclats des passions ont souvent frappé vos oreilles ; mais vous êtes bien loin de connaître tout ce qu'il y a de secret dans leurs accents et dans leurs expressions.²⁴

15 L'imagination permet, lors de l'enterrement de Clarisse Harlowe, d'entendre « le son lugubre des cloches », de ressentir un tressaillement « au bruit des roues du char qui portait le cadavre »²⁵.

16 C'est Rousseau qui a fait place à la réminiscence auditive dans son *Dictionnaire de Musique* (1767) en signalant l'importance du signe mémoratif au cours de l'article « Musique ». À cette fin, il décrit les effets du Ranz des Vaches, l'air qui poussait les soldats suisses à fondre en larmes, à désertir ou à mourir :

On chercherait en vain dans cet air les accents énergiques capables de produire de si étonnants effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet air à ceux qui l'entendent, et leur rappellent leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, et toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La musique n'agit point alors comme musique, mais comme signe mémoratif.²⁶

17 L'audition n'agit pas en raison de la force musicale du chant ou de son action physique, elle est occasion de mémoire involontaire comme la vue de la pervenche dans les *Confessions*. Il n'en reste pas moins que Rousseau et Diderot tendent à mettre les sensations auditives au premier plan, ce qui explique leur développement dans les romans sensibles de la fin du siècle.

Audition et sentiment dans *Dolbreuse*

18 Loaisel de Tréogate (1752-1818), d'origine bretonne, fut romancier, poète, puis dramaturge (il écrivit des drames, des pantomimes et des comédies) ; il entreprit une carrière militaire, puis s'engagea dans les postes ; rallié à la Révolution, il mourut assez pauvre. On le classe dans la catégorie des auteurs « sensibles », alliant la passion au

sentiment de la nature sous l'influence de Rousseau. Son meilleur récit de fiction, *Dolbreuse*, s'inscrit aussi dans la lignée de Voltaire puisqu'il porte le sous-titre générique d'« histoire philosophique » et une épigraphe empruntée à une strophe dédiée à M^{me} du Châtelet : « Nous ne vivons que deux moments ; / Qu'il en soit un pour la sagesse ».

19 La préface donne une image de l'homme qui explique ensuite la place qui est faite à l'audition. L'auteur conçoit un « homme physique »²⁷, agité par la « sensibilité active et féconde qui recherche et fait inspirer toutes les émotions »²⁸ ; il s'agit bien d'inspirer un enthousiasme, même si l'auteur se fixe un projet moral. Les personnages sont conscients de l'importance de l'énergie, et bien des passages du roman imposent une conception de l'homme comparé à une machine²⁹.

20 Les auditions s'ordonnent autour de thèmes opposés. D'abord celui du libertinage et de ses conséquences néfastes. Quand Dolbreuse, qui a quitté sa province, se laisse aller aux plaisirs de la séduction, tous les sons participent de la volupté : la cascade³⁰, les battements de cœur, la comtesse attendrie par les musiciens et les chœurs ; sa voix manifeste les ravages de son amour alors comparé à une ivresse. Dans l'île enchantée on entend les sons d'une musique lointaine (comme ceux des bois du Chasseur vert dans *Lucien Leuwen* de Stendhal) ; la volupté tient alors à la musique :

La plus tendre symphonie s'élève tout à coup d'un bosquet voisin. Tantôt une voix flexible se marie avec une harpe sonore, et charme l'oreille par des airs pleins de fraîcheur, tantôt l'on n'entend que des flûtes ou des hautbois mélodieux. Ces sons, capables de ramener les prodiges opérés autrefois par les lyres d'Athènes et les cistres dorés de Memphis, réalisent, en ce lieu, tous les enchantements que la poésie prodigue dans ses descriptions, et si l'on peut s'exprimer ainsi, communiquent au fluide des airs qu'ils ébranlent doucement, tous les arômes de la volupté.³¹

21 À la fin de la fête, s'établit un contraste : les instruments rendent des sons effrayants, signes de déshonneur ; l'enchantement a disparu comme à la fin du bal d'Angola ou de celui de Rosanette dans *L'Éducation sentimentale*. Quand le héros se livre au jeu, on perçoit l'action de la déchéance sur les fibres sensibles par la foule de vibrations et enfin par la comparaison avec la tempête³². Quand Dolbreuse est assailli par les remords, son état de désespoir conduit à comparer la foule et les flots ; les voix des passants sont comme un murmure de douleur. Alors qu'il est jeté en prison, il lui semble entendre « le bruit rapide et sourd de la marche du temps »³³.

22 Par contraste, on perçoit un ensemble de sons liés à la nature et au bien. Les pères d'Ermanche et de Dolbreuse, devenus veufs, trouvent un soulagement dans leur union :

La voix d'un ami charme tous les maux, endort toutes les peines. C'est la lyre d'Orphée qui désarme les furies, qui assoupit les monstres.³⁴

23 Les bruits de la nature sont liés à l'amour et au cœur. Comme Rousseau, les personnages connaissent des extases dans la fraîcheur des bois :

Mais, lorsque penchée sur moi, elle me laissait respirer sa douce haleine ; quand la fraîcheur des bois, le parfum des campagnes, et l'aspect de son amant communiquaient à son sein des émotions voluptueuses, quand sa main d'albâtre s'avancait d'elle-même sous ma bouche brûlante, et prompte à y laisser les traces de ma vive ardeur, alors mon trouble devenait si violent, mon délire si impétueux, que la vivacité du désir s'exprimait quelquefois par des transports capables d'alarmer sa vertu, mais que des pleurs amers expiaient la minute d'après.³⁵

24 Grands lecteurs de *La Nouvelle Héloïse*, les jeunes gens y découvrent d'abord le trouble et l'ivresse : « pour la première fois nous bûmes à longs traits le philtre d'amour »³⁶ ; plus

tard il éveille des « transports inconnus » dans les âmes des deux époux³⁷. Cet attachement à Rousseau justifie le pèlerinage à Ermenonville qui n'a rien de sinistre, mais qui est rempli d'émotions sensibles :

Un vent frais soufflait parmi les peupliers, comme un zéphyr au temps de la primevère, quand il fait frémir doucement les jeunes feuilles des arbres et la cime des buissons. La verdure nous y parut plus vive, l'air plus pur, le ciel plus serein. Les eaux du lac formant une enceinte de cristal autour de l'île, venaient battre, avec un doux murmure, son rivage fortuné. On eût dit qu'en ce lieu tous les éléments visibles recevaient l'intelligence et la vie, en reprenant par degrés les parties éparses du corps de ce philosophe, à mesure que la chaleur de la terre les faisait évaporer.³⁸

- 25 La paix des campagnes, c'est pour Dolbreuse « le passage du chaos de Paris à la paix [...], du tumulte des passions orageuses, au calme des passions douces ; le chant des oiseaux, l'aspect d'un ciel pur, d'un horizon plus étendu, la perspective des bois et des hameaux, tout m'émeut, tout m'intéresse »³⁹. Le bonheur, comme dans le jardin de *La Nouvelle Héloïse*, associe le chant des oiseaux et le bruit des eaux :

[...] mille oiseaux de toutes couleurs et de tout langage, se jouant sur le gravier, au bord des ruisseaux et des fontaines, voltigeant sur leur surface, s'y baignant, s'y plongeant à l'envi ; le contraste d'une verdure sombre, et d'une terre fraîchement ouverte en sillons ; un peuple joyeux, encore épars dans les champs et dans les prairies, tous ces objets, toutes ces scènes diverses formaient à nos yeux un spectacle enchanteur.⁴⁰

- 26 La campagne offre aussi le plaisir auditif de la fête à l'intention des jeunes époux :

Une multitude de villageois et de villageoises vint nous présenter des fruits et des fleurs au son des musettes et des hautbois ; des tables servies à profusion et dressées sous des bosquets, des danses, des jeux établis dans les cours et dans les prairies du château, célébrèrent cette belle journée.⁴¹

- 27 Le tableau des merveilles de la nature est toujours dans ce roman une preuve du bonheur, les sons déclenchent ces « douces rêveries »⁴² qui font le plaisir quotidien des amants. Il est naturel dans ces conditions que la voix d'Ermance, qui est restée proche de la vertu originelle, fasse taire celle des créanciers de Dolbreuse :

À sa vue, à sa voix, toutes les voix de l'intérêt se taisent, toutes celles de l'admiration s'élèvent autour d'elle ; toutes celles de l'indignation éclatent contre moi.⁴³

- 28 Le bonheur reste cependant menacé par la mort qui en est l'aboutissement. Les jeunes époux ont d'abord entendu le bruit de la cloche sans que leur bonheur en soit altéré :

[...] un bruit de cloche funèbre, annonçant la fin d'un de nos semblables, tout, en nous laissant convaincus qu'il n'est rien ici-bas qui ne meure, ou du moins ne se métamorphose, augmentait notre pitié pour ceux que l'exemple continuel de la destruction ne dégoûte point des vains objets de la cupidité. Nous les comparions au matelot, luttant dans une mer orageuse à plus de cent lieues de la terre, et s'attachant à la frêle planche qui doit périr avec lui. Quelquefois, entraînés par des réflexions plus sérieuses, nous allions apprendre à mourir parmi les mausolées de nos ancêtres.⁴⁴

- 29 Ce rappel de la fatalité de mort n'a rien de la prière du peintre Corot, et elle ne fait qu'ébaucher le thème romantique développé par Lamartine dans « La Cloche du village » qui souhaite « donner une mélodie au tombeau » :

Si quelque main pieuse en mon honneur te sonne,
Des sanglots de l'airain, oh ! n'attriste personne,
Ne va pas mendier des pleurs à l'horizon ;

Mais prends ta voix de fête, et sonne sur ma tombe
 Avec le bruit joyeux d'une chaîne qui tombe
 Au seuil libre d'une prison !⁴⁵

- 30 Cependant la mort d'Ermance donne lieu à une scène où la voix altérée de la femme, comme « le présage assuré d'un malheur trop attendu »⁴⁶ se fait entendre avant un dernier adieu. Les funérailles de la jeune femme se déroulent dans la nature. Y participent d'abord les oiseaux :

Vingt fois je prononçai le nom d'Ermance, vingt fois l'écho solitaire de ces lieux répéta ce nom chéri. Les oiseaux, réveillés par ma voix, et s'agitant sous les feuillages, m'avertirent du trouble où j'étais, par le bruit de leurs ailes. Ce moment d'illusion passé, je ne fis plus entendre que des soupirs.⁴⁷

L'air pur du matin, le chant des oiseaux, la nature riante et aimée m'invitaient à bénir le nouveau jour qui m'éclairait alors. Dans ce moment, loin de gémir d'avoir échappé aux mains glacées du trépas, je m'applaudissais de survivre à mon épouse, et de me sentir des forces pour faire encore du bien sur la terre.⁴⁸

- 31 Ayant conservé les cendres de sa bien-aimée dans une urne, Dolbreuse rend un véritable culte à cet objet sacré : le chant des oiseaux, la nature riante lui permettent d'accepter de survivre à Ermance pour prolonger sa vie. On assiste enfin à une fusion entre la voix de l'épouse morte et le bruit des feuillages ou le murmure des eaux :

Dans tous les lieux je croyais la voir et l'entendre. Son ombre chérie m'apparaissait sur la cime des rochers, au bord des ruisseaux et des fontaines, dans les phosphores et les éclairs, sur les nuages rembrunis et plus souvent sur un ciel parsemé d'étoiles. Le chant lugubre des oiseaux de la nuit, le sifflement des aquilons heurtant les souches antiques des forêts, me semblaient des voix lamentables qui m'appelaient dans le sombre empire du trépas, et dans ces heures de silence et de ténèbres, rien ne pouvait me consoler du vide de la nature.⁴⁹

- 32 C'est aussi l'instabilité de l'esprit humain qui se manifeste dans ces alternances de sonorités apaisantes ou angoissantes.
- 33 Au terme du XVIII^e siècle, l'audition est donc devenue plus sensible que pittoresque ou réaliste. Ce qu'Alain Corbin perçoit comme les « raffinements de la sensibilité romantique » s'accompagne de « retrouvailles sonores »⁵⁰. L'influence de Rousseau y contribue amplement, comme on l'a vu à propos du chant des oiseaux ou des bruits de l'eau. Alors que Challe appréhendait le paysage sonore dans les limites du cadre parisien, une bipartition de l'espace s'est opérée chez Loaisel de Tréogate entre le domaine mondain ou urbain et le domaine campagnard : le trajet de Dolbreuse le prouve, tout comme son pèlerinage en compagnie d'Ermance sur la tombe de l'auteur de *La Nouvelle Héloïse*. Il ne s'agit plus pour ces personnages, à la différence de ceux de Robert Challe, d'un temps liturgique, ou du rythme quotidien des heures. Dolbreuse est déjà romantique lorsqu'il entend les sonorités de son pays d'origine⁵¹ qui représentent une mémoire de soi un temps délaissée dans le jeu et la débauche. Sans doute trouverait-on aussi dans *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, autre disciple de Rousseau, une trace de cette approche esthétique du son. Intériorisée à la manière de Chateaubriand, et préparant donc les expériences du *Génie du christianisme* comme celles de Combray chez Proust, l'audition révèle alors une âme repliée sur elle-même, circonscrite et perméable à la réminiscence.

Bibliographie

- 34 CHALLE, Robert, *Les Illustres Françaises*, [1713], présentation et notes par J. Cormier et F. Deloffre, Paris, Le Livre de Poche, 1996.
- 35 CORBIN, Alain, *Les Cloches de la terre, Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, [1994], Paris, Champs, Flammarion, 2006.
- 36 DIDEROT, Denis, *Éloge de Richardson*, in *Œuvres*, éd. Laurent Versini, Paris, R. Laffont, « Bouquins », t. IV, 1996.
- 37 LOAISEL DE TRÉOGATE, Joseph Marie, *Dolbreuse ou l'Homme du siècle ramené à la Vérité par le Sentiment et par la Raison*, Amsterdam et Paris, Béliin, 1793.
- 38 ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, [1767], Amsterdam, Marc Michel Rey, 1772.
- 39 TENCIN, Claudine Alexandrie Guérin, marquise de, *Mémoires du comte de Comminge* [1735], in *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, éd. R. Trousson, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 1996, p. 1-56.
-

NOTES

1. Voir à ce propos, *Le Conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, sous la direction d'Anne Defrance et Jean-François Perrin, Paris, Desjonquères, 2007, et notamment notre contribution, « Les termes bavard et babillard dans le conte merveilleux », p. 78-89.
2. *Voyage merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie*, édition de J. Sgard et de G. Sheridan, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1992.
3. Édition de référence : Paris, Flammarion, « Champs », 2000.
4. *Difficultés sur la religion proposées au père Malebranche*, éd. par F. Deloffre et M. Menemencioglu, Paris, Jean Touzot, 1983, p. 283.
5. *Les Illustres Françaises*, éd. J. Cormier et F. Deloffre, Le Livre de Poche, 1996, p. 65. Toutes les références au roman renverront à cette édition.
6. *Ibid.*, p. 649.
7. *Ibid.*, p. 283-284.
8. *Ibid.*, p. 517.
9. *Ibid.*, p. 518. L'oublieux vend des oublies, petites pâtisseries roulées en forme de cornet.
10. *Ibid.*, p. 547. Il s'agit de la maison de la Cadret.
11. *Ibid.*, p. 372.
12. *Ibid.*, p. 293-294.
13. *Ibid.*, p. 378.
14. *Ibid.*, p. 285.
15. *Ibid.*, p. 249.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*, p. 377.

18. Voir Françoise Gevrey, « Souvenirs de théâtre dans *Les Illustres Françaises* », *Littératures*, n° 27, Toulouse, 1992, p. 61-75, et Éric Francalanza, « L'influence de Molière dans les romans de Challe », in Robert Challe, *Sources et héritages*, études réunies par Jacques Cormier, Jan Herman et Paul Pelckmans, Louvain, Peeters, 2003, p. 41-58.
19. *Les Illustres Françaises*, op. cit., p. 474.
20. *Ibid.* p. 328.
21. *Ibid.*, p. 647.
22. *Mémoires du comte de Comminge*, in *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, éd. de R. Trousson, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 1996, p. 53.
23. *Ibid.*, p. 55.
24. *Éloge de Richardson*, in *Œuvres*, t. IV, éd. L. Versini, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 1996, p. 159.
25. *Ibid.*, p. 160. Diderot lisait Richardson en anglais, tandis que la traduction de l'abbé Prévost avait censuré ces détails jugés trop réalistes.
26. *Dictionnaire de musique*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1772, t. I, p. 500.
27. *Dolbreuse, ou l'Homme du siècle ramené à la vérité par le sentiment et par la raison*, Amsterdam, Chez Bélin, Libraire, 1783, Préface, p. vi. Une édition critique moderne en a été donnée chez Minard (1993) et le texte est numérisé sur books.google. Toutes nos références renverront à l'édition originale.
28. *Ibid.*, p. viii.
29. *Ibid.*, II, p. 45, 68, 187.
30. *Ibid.*, I, p. 112.
31. *Ibid.*, I, p. 180-181.
32. *Ibid.*, II, p. 9.
33. *Ibid.*, II, p. 52.
34. *Ibid.*, I, p. 10.
35. *Ibid.*, I, p. 38.
36. *Ibid.*, I, p. 16.
37. *Ibid.*, II, p. 119.
38. *Ibid.*, II, p. 135.
39. *Ibid.*, II, p. 63.
40. *Ibid.*, II, p. 106-107.
41. *Ibid.*, II, p. 94-95.
42. *Ibid.*, II, p. 121.
43. *Ibid.*, II, p. 54.
44. *Ibid.*, II, p. 105.
45. *Recueils poétiques*, 1839.
46. *Dolbreuse*, op. cit., II, p. 165.
47. *Ibid.*, II, p. 175.
48. *Ibid.*, II, p. 178.
49. *Ibid.*, II, p. 181-182.
50. *Les Cloches de la terre*, op. cit., p. 18.
51. *Dolbreuse*, op. cit., II, p. 269.

AUTEUR

FRANÇOISE GEVREY

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Mélophobie « critique » et modèle musical dans *L'Homme sans qualités* de Robert Musil

Frédéric Sounac

- 1 Pour qui se veut attentif à l'histoire des représentations de la musique et des discours tenus à son sujet dans le roman, la lecture de *L'Homme sans qualités* équivaut de prime abord à une longue dissonance. En effet, alors que la tendance post-romantique à l'absolutisation de l'art des sons s'observe aisément – et de manière somme toute prévisible – chez Thomas Mann, Hermann Hesse, Romain Rolland, Proust, Joyce et Hermann Broch, pour ne mentionner qu'eux, elle fait nettement défaut chez Musil, où on la trouve remplacée par une curieuse ironie « anti-musicale ». Homme de science positiviste instinctivement rétif aux manifestations de « délectation intérieure » inspirées par l'art, intellectuel hostile à toute forme de mystification esthétisante, Musil multiplie les remarques et situations qui, mises bout à bout, ressemblent aux actes d'un procès raisonné de la musique. Dans un fragment ébauché de son immense roman, l'auteur dépeint même son héros, Ulrich, en train de décharger son revolver sur le piano de sa sœur Agathe, comme si la musique elle-même, à travers l'instrument transpercé, faisait les frais d'une salubre élimination :

Il visa le piano et tira au milieu du long flanc noir. La balle traversa le bois sec, délicat, et hurla sur les cordes. Une deuxième fit jaillir un désordre de notes. Les touches se mirent à tressauter à mesure que les coups se succédaient. Le claquement du pistolet, d'une acuité triomphante, s'enfonçait toujours plus furieusement dans un tumulte jaillissant, criard, déchirant, tonitruant et chantant...

1

- 2 Parodie de scène policière, exécution au climat de roman noir, ce sommet d'agressivité anti-musicale laisse deviner une position évidemment plus complexe qu'il n'y paraît. Délibérément surestimée et objet d'une inflation de discours sacralisants au sein du climat post-schopenhauérien qui domine jusqu'au milieu du xx^e siècle, la musique fait pour Musil office « d'ennemi objectif » plus que d'adversaire personnel : sa récusation, exagérée, s'intègre dans une critique des « fausses valeurs » et d'une intellectualité de type illusionniste dont l'une des véritables cibles est, par exemple, Oswald Spengler.

Bien plus, l'exploration de l'hypothèse « d'idées musicales », fût-ce avec une intention primitivement négatrice, entraîne Musil à faire de l'art des sons un outil réflexif privilégié, au point qu'il est possible, contre toute attente, d'émettre l'hypothèse d'un « modèle musical » à l'œuvre dans *L'Homme sans qualités*.

Une mélophobie parodique et raisonnée

- 3 Même si certains biographes lui supposent des causes précises (en particulier sa haine d'adolescent contre l'amant de sa mère, pianiste accompli), il y a tout lieu de penser, comme on l'a déjà suggéré, que l'hostilité affichée envers la musique, chez Musil, procède surtout d'un désir de s'opposer spectaculairement à un discours dominant. Ce maître de la structure fragmentaire ne pouvait ignorer, présente dès les premiers balbutiements de la théorie romantique, l'action d'une conception de la musique comme puissance *philosophique*, telle qu'on la découvre par exemple dans le fragment 444 de l'*Athenaeum* :

Il semble d'ordinaire étrange et risible à bien des gens que les musiciens parlent des pensées incluses dans leurs compositions ; et souvent aussi il arrive qu'on s'aperçoive qu'ils ont plus de pensées dans leur musique que sur elle. Mais celui qui a le sens des merveilleuses affinités entre tous les arts ne considérera du moins pas la chose du point de vue bien plat d'une prétendue naturalité, selon lequel la musique ne serait que le langage des sentiments, et il ne trouvera nullement impossible en soi une certaine tendance à la philosophie de toute musique instrumentale pure. La musique instrumentale pure n'a-t-elle pas à élaborer elle-même son texte ? Et le thème n'y est-il pas développé, confirmé, varié et contrasté comme l'est l'objet de la méditation dans une série d'idées philosophiques ?²

- 4 Aboutissant logiquement à la « métaphysique de la musique » du *Monde comme Volonté et Représentation*, cette conception a été reprise, paraphrasée et élaborée au point de devenir une véritable *doxa* de la culture européenne, tout particulièrement dans les pays de langue allemande : il n'est pour s'en convaincre qu'à examiner les trois grands jalons de la production de Thomas Mann, *Les Buddenbrook*, *La Montagne magique* et *Le Docteur Faustus*, qui dessinent, sans se départir d'une adhésion passionnée, une sorte de « courbe critique » – sinon un bilan historique – de l'idéalisme musical. Décharger un revolver sur un piano, dans la Cacanie « *kaiserlich (und) königlich* » de *L'Homme sans qualités*, c'est donc accomplir un véritable blasphème, un attentat symbolique contre l'identité austro-hongroise. En effet, l'empire pacifique et parfaitement administré, « l'Austro-Chine » évoquée par Claudio Magris³, s'envisage volontiers comme une sorte de pays de cocagne musical. De Grillparzer à Stifter, de Zweig à Hoffmannsthal, s'est élaboré un patriotisme d'essence nostalgique, incarné par le charme à la fois raffiné et populaire du *lied* : c'est le mythe habsbourgeois du *Lebensgefühl* paisible et conservateur, propice à l'éclosion des plus ravissantes mélodies et à la pratique amicale de la *Hausmusik* – terre mozartienne, puis schubertienne, « *felix Austria* » dont Musil, sans concessions sinon sans tendresse, s'emploie à livrer une vigoureuse satire. On peut, sans naturellement prétendre à l'exhaustivité, isoler trois visages de la charge anti-musicale dans le roman.
- 5 Le premier s'attache à des personnages, avec l'exemple de Clarisse et Walter : ce couple d'amis d'Ulrich incarne une humanité raffinée mais aliénée au *Kunstgenuss* (« jouissance artistique »), que sa passion de la musique précipite dans la frustration, la névrose, l'hystérie, et le sentiment paralysant de « n'être pas à la hauteur » d'une prestigieuse

identité d'artiste. Toujours disposé au « pianicide » spontané, Ulrich se pose en libérateur critique :

Ulrich n'avait jamais pu souffrir ce piano aux dents grinçantes, toujours ouvert, cette idole basse sur pattes, à large gueule, croisée de bouledogue et de basset, qui avait rangé sous sa loi la vie de ses amis... [...] La situation privilégiée d'Ulrich dans cette maison tenait à ce qu'il définissait la musique comme un évanouissement de la volonté et une destruction de l'esprit, et qu'il en parlait plus dédaigneusement qu'il n'en pensait ; elle était alors pour Clarisse et Walter l'espoir et l'angoisse majeurs. Aussi le méprisaient-ils, tout en le vénérant comme une sorte d'Esprit malin.⁴

- 6 Malgré ses efforts pour constituer un contre-pouvoir, l'influence narcotique de l'art des sons finit par avoir le dessus : Walter, l'ami d'enfance, s'étiole sous l'effet de rêves musicaux et se laisse littéralement submerger par de clapoteuses et mécaniques improvisations sur Wagner ; quant à Clarisse, elle devient au fil des pages une figure paniquée et contradictoire, incapable de tenir un discours cohérent, que la mélomanie a vidée de tout sentiment moral. Elle se déclare prête, ainsi, à absoudre l'assassin et violeur Moosbrugger, au prétexte qu'il se montre sensible à la musique :

Il faut faire quelque chose pour Moosbrugger, cet assassin est musicien ! - [...] Clarisse tenait le revers de sa jaquette à la hauteur des seins ; Walter était debout à côté d'elle, l'air pas tout à fait sincère - Que veux-tu dire par musicien ? demanda Ulrich en souriant.⁵

- 7 Incorrigibles, Clarisse et Walter incarnent ainsi dans l'économie du roman la pathologie mélomane, affection créée par l'auteur pour valoriser en contraste le savoir « positif » de la philosophie et la sagesse du roman⁶.
- 8 Parallèlement à cette mise en garde d'ordre psychologique, Musil s'ingénie à utiliser dans son récit un ton désacralisant à l'endroit d'œuvres canoniques du répertoire musical. La *Neuvième Symphonie* de Beethoven, partition lestée d'autorité s'il en est, en fait par exemple les frais :

Chaque fois qu'il arrivait, ils étaient au piano. Dans ces moments-là, ils trouvaient tout naturel de ne pas remarquer sa présence avant que le morceau fût achevé. Cette fois, c'était *L'Hymne à la joie* de Beethoven ; les hommes, les millions d'hommes s'abattaient en frémissant dans la poussière, ainsi que Nietzsche le décrit ; les délimitations hostiles éclataient, l'évangile de l'Harmonie universelle réconciliait, réunissait les séparés ; ils avaient désappris de marcher et de parler, ils étaient en train de s'élever en dansant dans les airs...⁷

- 9 Ce ton épico-lyrique, tout à fait inusité chez Musil, est évidemment utilisé de manière ironique : désamorçant la louange apparente, il ridiculise les prétentions universelles de l'œuvre de Beethoven, et dans la lignée revendiquée de Nietzsche - à l'égard duquel Musil entretenait pourtant des sentiments ambivalents - raille l'humanisme quelque peu béat de l'alliage Beethoven-Schiller. Il est bien difficile, ici, de ne pas songer à la fin du *Docteur Faustus* de Thomas Mann, qui, sur un mode beaucoup plus dramatique et à la faveur d'une poésie musicologique plus élaborée, envisage pour sa part « l'inversion » de la *Neuvième Symphonie* : comme si le message fraternel porté par l'œuvre, dans l'Allemagne nazie, ne pouvait plus faire l'objet que d'une horrible dérision, suivie d'une rétractation pure et simple...⁸
- 10 Un troisième visage de la satire anti-musicale, enfin, mérite sans doute d'être considéré un peu plus longuement : celui qui s'attache à la figure de Meingast, qui est moins un personnage qu'une sorte d'allégorie de l'intellectualité mystificatrice et dévoyée. Ce philosophe, qui apparaît dans la seconde partie du roman comme un « aigle descendu des montagnes de Zarathoustra », est un hybride de Nietzsche, Ludwig Klages et

Oswald Spengler. Apôtre de la « figure mélodique absolue » (*absolute melodische Figur*), il subjugué littéralement des personnalités comme Clarisse et Walter, et les entraîne dans des promenades mystico-musicales au parfum initiatique :

Cependant, Meingast s'expliquait, cédant à son enthousiasme, à l'aide d'exemples empruntés à l'ancienne musique italienne, la seule qui fût encore saine. Il sifflait des airs. Il s'était mis un peu à l'écart et semblait un totem dans les prés, la main qui expliquait tout au bout d'un long bras, parlant comme on prêche aux Gentils. Depuis longtemps, ce n'était plus simplement de l'art ou une discussion esthétique : Meingast sifflait des exemples métaphysiques, des formes absolues, des phénomènes sonores qui n'apparaissaient que dans la musique et nulle part ailleurs. Il sifflait des courbes flottantes ou des images insaisissables faites de colère, d'amour ou de gaîté, il demandait aux époux d'examiner dans quelle mesure cela ressemblait à ce qu'on entend par là dans la vie, et il attendait de Clarisse et Walter que, suivant leurs impressions personnelles, ils aboutissent à l'extrémité d'un pont coupé d'où ils pourraient voir s'élancer, insaisissable, la figure mélodique absolue.⁹

- 11 L'intention évidente de persifler l'idéalisme musical, ici, s'inscrit dans une critique plus large de la poésie essentialiste – parsemée de métaphores naturelles et de formules réifiées – propre à certains penseurs, et qui se situe aux antipodes de l'image que se fait Musil de la probité intellectuelle. Avec le « fumeux » Meingast, le roman s'articule très précisément à la réfutation dévastatrice du *Déclin de l'Occident* menée par notre auteur dans ses *Essais*. Il faut en effet rappeler qu'à l'époque, Spengler jouissait d'une très vaste influence : nombreux étaient ceux qui trouvaient dans son historicisme une explication globale, régie par de grandes causes et de grandes lois internes, aux drames de l'Europe, et il semble certain que son « pessimisme » était propre à déculpabiliser l'individu, dont les forces et l'intention paraissaient bien dérisoires devant le caractère inéluctable du déclin. Dans son roman intitulé *Les Éblouissements*, centré sur la figure du poète Gottfried Benn, le romancier Pierre Mertens reconstitue passagèrement le climat intellectuel propice à la promotion du « mage » Spengler, et place dans la bouche de son personnage les accents d'une adhésion nostalgique :

Il avait vu, comme moi, que le ver était dans le fruit de la civilisation. Que l'histoire était une dérive. Et le progrès, une vue de l'esprit. Que l'occident devait reconsidérer toutes ses valeurs à la lueur noire de son agonie. [...] Oswald Spengler s'en est allé au bon moment. Il vaut mieux, quelquefois, n'avoir pas à vérifier à quel point on avait vu juste.¹⁰

- 12 Musil, pour sa part, considère Spengler comme le plus brillant symptôme d'une maladie de la pensée : celle d'un temps qui, au lieu d'analyser ses errances, voire d'y mettre un terme par une attitude pragmatique et réformatrice, cède aux tentations de l'organicisme, de l'immanentisme, de l'irrationalisme et du fatalisme passiste. Sa formation de scientifique et d'ingénieur, source de la passion de l'exactitude qui s'exprime dans *L'Homme sans qualités*, fait de Musil un irréductible pourfendeur du « fonds de commerce » spenglerien et des procédés destinés à le mettre en valeur. Le premier est sans nul doute le recours systématique à l'intuition plutôt qu'à la démonstration, et l'utilisation illégitime de catégories (souvent empruntées aux mathématiques et à l'histoire de l'art), destinées à nimber le propos d'un voile de scientificité. Dans ses éloquentes « Remarques pour les lecteurs réchappés du *Déclin de l'Occident* » de 1921, Musil dénonce vigoureusement les oppositions simplistes, alternatives illusoire et fausses symétries dont est parsemé l'ouvrage. Or, le procès en manque absolu de rigueur et en « impressionnisme » philosophique est souvent le même qui est fait aux discours sur la musique, accusés de tenir de la séduisante

incantation beaucoup plus que de l'effort pour convaincre. Le deuxième péché de Spengler, étroitement solidaire du « climat musical » autrichien dont on a déjà fait état, est de flatter abusivement le sentiment de la *Kultur* traditionnelle, et de privilégier « l'homme identitaire », prisonnier de valeurs souvent réactionnaires, sur « l'homme exact » que Musil appelle de ses vœux. Dans cette perspective, *Le Déclin de l'Occident* est désigné comme le bréviaire des illusions du sujet allemand des années 1920, porté à se reconforter dans l'exaltation morbide de l'*Urseelentum*, « l'âme fondamentale », nécessairement musicale en terre germanique. Pour Musil, le livre de Spengler est par conséquent une pseudo-solution, démagogique et potentiellement dangereuse, comme les *Essais* l'affirment du reste sans ambages :

[...] Je tiens à préciser que j'estimerais injuste à l'égard d'une œuvre qui a sa signification et sa vie propres (c'est ainsi que je ressens celle de Spengler) de commencer par en ridiculiser les faiblesses pour s'empresse ensuite de glisser sur le feu sa petite marmite personnelle, afin d'y faire mijoter sa supériorité et cela plus superficiellement encore que l'auteur, puisque le temps, la place, et la conscience de mon importance me manquent ! Je précise donc que je ne juge pas ici le livre de Spengler, mais que je l'attaque. Je l'attaque par où il est typique ; par où il est superficiel. Attaquer Spengler, c'est attaquer l'époque dont il est issu et à laquelle il plaît ; parce que ses fautes et celles de son époque se confondent. Mais on ne réfute pas une époque : je ne dis pas cela par agnosticisme, mais parce que aucun homme n'aurait le temps de s'y consacrer. On ne peut guère que lui surveiller les doigts et, de temps en temps, taper dessus.¹¹

- 13 Le parasite Meingast (dont le nom signifie littéralement « mon hôte ») incarne à lui seul une époque où chacun, avide d'occuper un statut enviable dans cette « bourse des qualités » qu'est le corps social, ne s'engage pas dans les nécessaires « dissolutions des qualités » (*Eigenschaftlosigkeit*) et « amorphisme » (*Gestaltlosigkeit*) qui inaugureront une nouvelle manière d'être au monde. Sur cette voie, le fait d'être musicien ou mélomane est un élément fossile, un frein spirituel, et il est certain que Musil précède sur ce terrain des écrivains comme Thomas Bernhard (*Le Naufragé*¹²), Elfriede Jelinek (*La Pianiste*¹³) ou Gert Jonke (*L'École du Virtuose*¹⁴) qui ont repris et élaboré – parfois jusqu'à l'outrance – le procès de la « civilisation » musicale. Ulrich lui-même s'abandonne à l'occasion à des pensées particulièrement iconoclastes :

Il ne voulait pas, sans doute, analyser l'âme d'un grand musicien, ni la juger, mais ce qu'on tient d'ordinaire pour la grande musique ne lui paraissait guère différent d'une caisse bourrée de tous les contenus de l'âme, ornée de belles ciselures au-dehors, mais dont on a tiré tous les tiroirs de sorte qu'on en voit le désordre intérieur. Il n'arrivait pas à comprendre que la musique fût une fusion de l'âme et de la forme, parce qu'il voyait trop bien que l'âme de la musique (excepté la très rare musique absolument pure) n'était pas autre chose que l'âme de Pierre et de Paul, donnée en prêt et privée de raison.¹⁵

- 14 L'ambition de révéler les dégâts intérieurs causés par la musique comme valeur est étroitement solidaire, on le voit, de la pensée de Musil sur le plan politique. À son sens, la prétention des États à constituer une autorité spirituelle et éthique est criminelle, en ce qu'elle flatte et suscite délibérément, chez le peuple, un sentiment aussi facile à exciter que le nationalisme et le sentiment pulsionnel de l'identité. C'est cet irrationalisme, mêlé à un climat assez trouble d'initiation sexuelle, que l'on trouvait déjà représenté dans son premier roman, *Les Désarrois de l'élève Törless*, où le jeune homme, empli de nostalgie de sa famille et avide d'un modèle qui fasse son salut, assistait passivement aux séances de torture infligées à un camarade. Dans *L'Homme sans qualités*, on en trouve l'écho dans le personnage du jeune et viril Hans Sepp, adepte

musclé, pré-fasciste, du renouveau national, qui juge interminables et ratiocinantes les considérations de « l'Action parallèle », et s'oppose au général von Stumm, incarnation de la dérive aristocratico-esthétique d'une armée essentiellement soucieuse de beaux uniformes et de musique militaire. Hans Sepp, bouillonnant, est un professionnel de l'identité, antisémite, pangermaniste, et la brandit comme un fétiche interdisant toute véritable construction de soi. En réaction à une telle menace, on trouve exprimée chez Musil, toujours mécontent d'être désigné comme « écrivain autrichien », l'idée d'une « patrie de l'esprit », et, sur le plan plus politique, celle selon laquelle une paix durable ne peut être instaurée par une association d'états, mais au contraire par un certain dépérissement des états, par leur confinement à la sphère technique, et par le renoncement définitif aux idées de nation et d'identité. À ce qu'il appelle la « vision mythique » et la « béatification » de la communauté au moyen du ciment équivoque de la musique, il oppose le principe de réalité :

Le vrai Nous est : nous ne sommes les uns pour les autres rien. Nous sommes capitalistes, prolétaires, ecclésiastiques, catholiques... et en vérité imbriqués beaucoup plus dans nos intérêts particuliers et par-delà toutes les frontières que les uns dans les autres. Le paysan allemand est plus proche du paysan français que du citoyen allemand, lorsque ce qui est en cause est ce qui meut réellement leurs âmes.

16

La musique, modèle des « pensées vivantes »

- 15 Il semble naturellement intéressant de nuancer à présent ce point de vue, en tâchant de montrer que la constance du blasphème anti-musical, chez Musil, n'empêche nullement l'art des sons d'exercer son charme, voire son pouvoir modélisant. À se perdre dans les méandres de *L'Homme sans qualités*, on suspecte en effet que si la musique est contestable du point de vue général de l'identité, elle reste poétiquement – et sémiologiquement – fascinante, ce en quoi Musil se révèle moins « cacarien » que moderne, proche du Cercle de Vienne, de von Neurath et Wittgenstein, à qui l'on doit de nombreuses réflexions sur la notion de « phrase » en musique, et sur le caractère non paraphrasable du discours musical :

Lorsqu'on veut justifier l'idée que l'on se fait d'un morceau de musique, et expliquer pourquoi on souhaite qu'il soit joué de telle ou telle façon, on est tenté de dire : c'est bien ainsi que je le comprends, je comprends ce qu'il dit. À ce moment-là, on peut seulement ou bien indiquer un processus auquel on compare le morceau de musique, et dont le rythme, en un certain sens, correspond à notre conception, ou bien exécuter le morceau de musique selon le rythme souhaité et le laisser parler de lui-même. Et en ce sens, finalement, tout langage doit parler pour lui-même.¹⁷

- 16 Certes, l'honnêteté oblige à reconnaître que chez Musil, l'humeur anti-musicale ne peut se réduire à un élément de critique des mœurs autrichiennes. Même si cet aspect reste essentiel, l'agression déborde parfois la sphère historico-culturelle pour faire état d'un scepticisme de type sémiotique. On lit ainsi dans les *Essais* :

La bêtise serait-elle musicale ? Répétitions prolongées, insistance obstinée sur un même motif, délayage des trouvailles, mouvements en rond, variations limitées sur ce qu'on a saisi à un moment donné, pathétique et véhémence tenant lieu d'illumination spirituelle : sans immodestie, la bêtise aurait le droit de prétendre que ce sont là aussi ses particularités favorites.¹⁸

- 17 Dépolitisée, la posture blasphématoire admet cependant un aspect ludique, et ce n'est pas faire offense à Musil que de souligner ici le caractère illégitime et même

franchement malhonnête que prend alors sa « mélophobie » : les remarques qu'il propose ne peuvent à bon droit s'appliquer qu'à du verbal doté d'un contenu cognitif, et la répétition littérale n'a aucunement en musique l'effet d'idiotie qu'il lui prête. Sans entrer dans le détail des choses, on peut considérer que par rapport à un énoncé porteur d'une signification précise et dénotée, dans lequel c'est *l'information* qui prime, la musique, quand elle répète, ne répète pas. On a donc ici affaire à un discours trop provocateur pour être pleinement sérieux, et l'on n'est guère étonné, en poursuivant la lecture, de découvrir que Musil le présente en réalité comme adressé « en amoureux » à « une grande déesse » dont il veut savoir « si elle est chatouilleuse ». C'est à ce point, sans doute, que les choses s'inversent : en effet, il est intéressant de noter que si l'utopie musilienne de « l'homme exact » l'entraîne vers une dénonciation des mystifications de l'idéalisme spéculatif, sa recherche parallèle des « pensées vivantes » (*lebendiger Gedanken*), dont Jacques Bouveresse¹⁹ et Jean-Pierre Cometti²⁰ ont montré qu'elle était déterminante pour la forme et le caractère « essayistique » de *L'Homme sans qualités*, trouve partiellement sa source dans une expérience musicale. Un passage des papiers posthumes de l'écrivain permet ainsi de découvrir le récit suivant :

J'étais alors jeune lieutenant dans une ville de garnison. [...] Un jour, alors que j'avais entendu la veille un pianiste célèbre, la forme (*Gestalt*) qu'avaient fait naître en moi ses accents inouïs était encore présente à mon oreille, lorsque j'eus soudain la conviction que je devais ou que j'allais rencontrer une femme dont la forme (*Gestalt*) serait identique à celle des notes qui continuaient de retentir en moi. Au même moment, je me sentis littéralement envahi par le sentiment d'une vie spirituelle complètement transformée [...] Il en va ainsi lorsque, dans un poème, un passage nous saisit et une autre fois nous laisse indifférent.²¹

- 18 L'anecdote renvoie à un récital d'Ignasz Paderewski, auquel Musil avait assisté à Brünn (Brno) dans sa jeunesse²². Paderewski, qui allait devenir Premier ministre polonais en 1919, était alors une sorte de légende paradoxale du piano, magnétique et séducteur en dépit d'une fragilité technique notoire et d'un sens du rythme pour le moins discutable. Cette expérience musicale n'en possède pas moins des conséquences esthétiques profondes, dans la mesure où comme Ernst Mach (auquel il avait consacré sa thèse) et Christian von Ehrenfels, Musil attribue à la mise en évidence des « qualités de forme » (*Gestaltqualitäten*) la capacité d'infléchir la perception du réel vers davantage de ductilité et d'exactitude. Expression brillante du « non-ratioïde », la musique peut être perçue comme le « lieu » esthétique qui rend éventuellement possible le contact entre la pensée artistique et la pensée scientifique, « contact » dont Musil, pour le substituer à une illusoire mystique de l'art, espérait la réalisation. À l'homme « sans qualités » correspond ainsi un roman « sans romanesque », qui brise et diffracte la ligne de récit propre à la *Bildung* (réductible à une accumulation des qualités) pour y substituer une perception plus complexe et moins rassurante, moins stable, mais fondamentalement plus exacte. Cela, la musique et ce qu'on appelle volontiers sa « signifiante » en donnent sans doute un modèle, et l'on est frappé de rencontrer dans les papiers d'Ulrich, ceux-là même qu'Agathe, dans le roman, lit en cachette, des réflexions bien éloignées du persiflage anti-musical qu'il affecte en présence de ses compatriotes cacaniens :

Prenons l'exemple de la mélodie. Dans une mélodie, les notes ont leur indépendance et peuvent être distinguées isolément ; de même, leur voisinage, leur ensemble, leur succession, tout ce qu'on peut entendre enfin, ne sont pas de pures notions, mais des réalités parfaitement perceptibles aux sens. Pourtant, bien que tout cela puisse être entendu isolément en dépit de sa cohérence, cela peut

également s'entendre ensemble : la mélodie, c'est cela. Quand on l'entend, il n'y a pas un élément nouveau à côté des notes, des intervalles et des mesures, mais avec eux. La mélodie ne vient pas s'ajouter comme un supplément, mais comme une autre façon d'apparaître, une deuxième forme d'existence, au-dessous de laquelle on peut encore discerner, précisément, les formes d'existence particulières. On peut en dire autant du sentiment par rapport aux pensées, aux mouvements, aux sensations, aux intentions et aux forces muettes qui se réunissent en lui. Et le sentiment n'est pas moins sensible à l'égard d'une action ou d'une idée qui interviennent dans son cours qu'une mélodie ne l'est à l'égard de toute modification de ses parties, au point qu'elle prend aussitôt une autre forme, quand elle ne se détruit pas.²³

- 19 Là encore, on est tenté de se remémorer Wittgenstein et ses *Carnets de Cambridge et de Skjolden*, dont certains passages portent les traces d'un idéalisme musical paradoxal, comme si la phrase musicale, sur le mode utopique, était l'expression synthétique absolue, susceptible de donner un compte-rendu synthétique et totalisant de l'expérience du sujet :

Il m'arrive souvent de penser que le sommet que j'aimerais parvenir à atteindre serait de composer une mélodie. Ou alors je m'étonne que chez moi ce désir n'en ait jamais fait naître aucune. À la suite de quoi, cependant, il me faut me dire qu'il est tout à fait impossible que cela se produise jamais, car il me manque, à cet égard, quelque chose d'essentiel ; voire l'essentiel. Si je rêve à un idéal si élevé, c'est parce qu'il me serait alors possible, en quelque sorte, de résumer ma vie ; et je pourrais lui donner la forme d'un cristal. Et même s'il ne s'agissait alors que d'un petit cristal de pacotille, ce serait tout de même un cristal.²⁴

- 20 Si l'on revient toutefois à la phrase de Musil, on constate que comme à l'occasion du récital de Paderewski, l'importance conférée à l'écoute du discours musical est fondamentale. De même que la mélodie constitue un « nouveau mode d'apparaître » qui n'engloutit pas les perceptions isolées (contrairement à la mystification que constitue la ligne de vie dans le récit traditionnel de la *Bildung*), Musil recherche ardemment, avec son « essayisme » romanesque, ce qu'on pourrait appeler avec un peu de lyrisme le « chant de l'homme exact », qui se superpose aux expériences objectives sans les englober ni les aliéner aux besoins d'une légende du sujet : l'une des affirmations les plus justement célèbres du roman est qu'un « homme sans qualités » doit être préféré à un « monde de qualités sans homme ». Ulrich – qui n'a pas de patronyme – est un individu plastique, relatif, capable d'acquiescer à ce qui survient sans l'avoir recherché, peu désireux de s'identifier à un caractère ou une fonction. En somme, il incarne assez bien l'utopie musilienne de « l'homme exact », assez libre et confiant en ses propres ressources pour se dispenser d'exhiber des « qualités » et se passer du bouclier d'une identité. Être « sans qualités », dit encore Musil, c'est être privé de ce centre que l'on tient généralement pour essentiel mais auquel on a le plus grand mal à donner une réalité. Cette hypothèse de « l'amorphisme humain », déjà mentionnée, est intimement liée à l'intérêt de l'écrivain pour la signification musicale et la psychologie « gestaltiste », qui s'efforce de ramener le « moi » et le monde à des complexes de sensations réductibles à des processus biophysiques élémentaires, démystifiant « l'identité ». *L'Homme sans qualités* est un anti-*Bildungsroman* parce que la *Bildung*, idéal de formation et de construction progressive d'une forme, procède l'une logique de l'avoir (acquisition progressive d'expériences, de biens intellectuels et culturels), à laquelle Musil s'oppose. La théorie de l'amorphisme humain, fût-elle inaboutie et difficile à percevoir, y substitue une logique de l'être, ou plutôt du non-être : certes, l'homme *a*, prend ou reçoit des formes successives, mais est fondamentalement

informe. Ulrich vit selon le principe qu'une vie sans forme est la seule forme qui corresponde à la multiplicité des volontés et des possibilités dont notre vie est pleine. Il décide donc de négliger les signes ostensibles de sa « personnalité », terme dont la plupart des hommes, toujours selon Musil, se flattent outrageusement. Le roman, dans ces conditions, délaisse tout plan épique pour devenir « aventure intellectuelle » poussée jusqu'à ses ultimes conséquences, avec le plus d'exactitude et d'honnêteté possible : à l'aide de la science, de la psychologie cognitive, de la neurologie même – mais aussi, mystérieusement, de la musique conçue comme possibilité de traduction de l'expérience vitale. Il entend conceptualiser « l'homme nouveau » et l'optimisme qu'il place dans l'idée d'une dissolution de l'identité : dissolution, mais non résignation ou inaction, en ce qu'il s'agit plutôt de frayer un chemin vers ce que Musil appelle « l'homme potentiel » et « l'utopie de la vie motivée ». On peut à bon droit estimer, bien entendu, que l'entreprise est folle et infinie, ce que semble du reste confirmer l'énormité du roman, son caractère fragmentaire, inachevé, illisible, « sans qualités » car à bien des égards potentiel, plastique, amorphe : abandonnant les structures causales de la narration traditionnelle sans pour autant adopter la formule joycienne de « train de pensée », il a osé ce qu'on pourrait appeler une « mélodie de concepts », et diffracté le personnage jusqu'à l'abstraction.

- 21 Il semble impossible, on le voit, d'isoler chez Musil une problématique strictement musicale, qui serait indépendante de ses perceptions politiques et même, en profondeur, de l'ambition philosophique du roman : contrairement à beaucoup de ses grands contemporains, Musil n'est définitivement pas – même s'il n'en confère pas moins à l'art des sons un pouvoir modélisant potentiellement inouï – un romancier « à musique ». S'il n'y a évidemment pas chez lui de mystique musicale dans la tradition d'Hoffmann ou de Wackenroeder, le fait d'occire des pianos constitue, malgré les apparences, un appel vibrant et angoissé à la musique : comme si elle seule pouvait indiquer la voie vers « l'autre état », qui n'est pas une « abolition du réel », mais une modification radicale et sensible du point de vue. La musique agit sur la réalité : voilà, pour autant qu'on puisse en juger, l'une des grandes leçons de *L'Homme sans qualités*, auquel on laissera ici le privilège du dernier mot :

Tout ce qu'Ulrich avait appelé, au cours des années, essayisme, sens de la possibilité, précision imaginaire par opposition à la précision pédante, tout ce qu'il avait souhaité : que l'on inventât l'histoire, qu'on vécût l'histoire des idées au lieu de l'histoire universelle, que l'on prît possession de ce qu'on ne peut pas entièrement réaliser, et que finalement l'on vécût peut-être comme si l'on n'était pas un être humain, mais le personnage d'un livre, dépouillé de tout l'inessentiel, afin que le reste du monde formât une magique unité – toutes ces variantes de ces pensées que leur exceptionnelle intransigeance rendaient vainement hostiles à la réalité avaient ceci en commun qu'elles voulaient agir sur la réalité avec une évidente et implacable ardeur.²⁵

NOTES

1. Robert Musil, *L'Homme sans qualités* [*Der Mann ohne Eigenschaften*], désormais *HSQ*, traduction de Philippe Jaccottet, Paris, Le Seuil, 1956, tome II, p. 828.
2. Fragment 444 de l'*Athenaeum*, cité par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Le Seuil, p. 176. On se doit de remarquer la parenté du début de ce fragment avec une phrase de Hanslick : « Il y a quelque chose de profond à propos de l'emploi du mot *pensées* à propos d'œuvres musicales, et un jugement exercé a tôt fait de distinguer là, comme dans l'expression verbale, ce qui est pensée véritable de ce qui n'est que lieu commun. » Hanslick, *Du beau musical*, Paris, Christian Bourgois 1986, p. 97.
3. Claudio Magris, *Le Mythe et l'Empire*, Paris, Gallimard, 1991.
4. *HSQ*, tome I, *op. cit.*, p. 60-61.
5. *HSQ*, tome I, *op. cit.*, p. 268-269.
6. On peut, dans le même ordre d'idées, mentionner la remarque de Milan Kundera dans *Le Rideau* : « Ulrich compare le piano à un mégaphone à travers lequel l'âme lance ses cris dans le Tout comme un cerf en rut. Le piano représente pour Ulrich tout ce qu'il déteste le plus. Cette métaphore éclaircit l'insurmontable mésentente entre Ulrich et le couple ; une mésentente qui paraît arbitraire et injustifiable puisqu'elle ne provient d'aucun conflit d'intérêts et n'est ni politique, ni idéologique, ni religieuse ; si elle est à ce point insaisissable, c'est que ses racines descendent trop profondément, jusqu'aux *fondements esthétiques* de leurs personnes ; la musique, rappelons-nous ce que disait Hegel, est l'art le plus lyrique, plus lyrique que la poésie lyrique elle-même. Pendant tout le roman, Ulrich se heurtera au lyrisme de ses amis. » (Paris, Gallimard, 2005, p. 123)
7. *HSQ*, tome I, *op. cit.*, p. 59-60.
8. Une autre mobilisation littéraire particulièrement ambiguë de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven est bien entendu celle qu'accomplit Anthony Burgess dans *Orange mécanique*, où la partition, fétichisée, se trouve liée au trajet du personnage principal dans l'ultra-violence. *HSQ*, tome II, *op. cit.*, p. 784.
9. *HSQ*, tome II, *op. cit.*, p. 784.
10. Pierre Mertens, *Les Éblouissements*, Paris, Le Seuil, « Points », 1987, p. 221. Sur ce roman, je me permets de renvoyer à mon article : « Le Moi tardif : Gottfried Benn et Georg Trakl au miroir de Pierre Mertens et Claude Louis-Combet », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mars 2008, PUF, p. 183-195.
11. Robert Musil, *Essais*, traduction de Philippe Jaccottet, Paris Le Seuil, 1978, p. 104.
12. Thomas Bernhard, *Le Naufragé* [*Der Untergeher*], traduction de Bernard Kreiss, Paris, Gallimard, « Folio », 1993.
13. Elfriede Jelinek, *La Pianiste* [*Die Klavierspielerin*], traduction de Y. Hoffmann et M. Litaize, Paris, Jacqueline Chambon, 1988.
14. Gert Jonke, *L'École du virtuose* [*Schule der Geläufigkeit*], traduction de Uta Müller et Denis Denjean, Paris, Verdier, 1992.
15. *HSQ*, tome II, *op. cit.*, p. 927-928.
16. Robert Musil, cité par Jacques Bouveresse dans *La Voix de l'âme et les chemins de l'esprit*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 234.
17. Ludwig Wittgenstein, cité par Jean-Pierre Cometti, « Désensorceler l'art et le langage », *Le Magazine littéraire*, n° 352, mars 1997 (« Wittgenstein »), p. 52.
18. Robert Musil, *Essais*, *op. cit.*, p. 531.
19. Jacques Bouveresse, *La Voix de l'âme et les chemins de l'Esprit*, Paris, Le Seuil, 2001.
20. Jean-Pierre Cometti, *Musil philosophe*, Paris, Le Seuil, 2001.

21. Robert Musil, cité par Jean-Pierre Cometti, *op. cit.*, p. 115.

22. Il eut lieu le 18 novembre 1901, et on en connaît même le programme précis : *Études symphoniques* de Schumann, *Sonate « Appassionata »* de Beethoven, transcriptions de lieder de Schubert par Liszt (*Sérénade et Erbkönig*), *Ballade en Lab majeur*, *Études op. 25 n° 8 et 9*, *Sonate en Sib mineur*, *Nocturne op. 62 en si majeur* de Chopin, ainsi que deux pièces de Paderewski lui-même.

23. *HSQ*, tome II, *op. cit.*, p. 720.

24. Ludwig Wittgenstein, *Carnets de Cambridge et de Skjolden*, traduction et présentation de Jean-Pierre Cometti, Paris, PUF, 1999, p. 31. Un autre passage semble digne d'être cité ici, en ce qu'il témoigne de l'attachement viscéral de Wittgenstein à la figure du compositeur, véritable mage parmi les créateurs : « Aujourd'hui, Mme Moore m'a montré une critique stupide d'une interprétation de la 4^e symphonie de Bruckner où le critique invective Bruckner et parle aussi de Brahms et de Wagner sans le moindre respect. Dans un premier temps, cela ne m'a fait aucune impression, car il est naturel que rien – grand et petit – n'échappe aux aboiements des chiens. Après, cela m'a pourtant fait de la peine. En un certain sens, je me sens affecté (d'étrange façon) lorsque je pense que l'esprit n'est jamais compris. » *Ibid.*, p. 31.

25. *HSQ*, tome I, *op. cit.*, p. 316.

AUTEUR

FRÉDÉRIC SOUNAC

Université Toulouse 2

Narrativité visuelle et sonore du *Procès-verbal* de J.-M.-G. Le Clézio et transposition sémiotique par E. Baudouin

Sylvie Ferrando

- 1 Dans cet article je vais m'attacher à montrer comment s'exprime la narrativité, dans le roman de J.-M.-G. Le Clézio, *Le Procès-verbal*, puis dans l'adaptation qu'en a faite l'illustrateur Edmond Baudouin¹. L'analyse portera d'abord sur les évocations visuelles et sonores construites par le texte, puis sur le *tempo* narratif introduit par l'image, qui, en étirant ou contractant la temporalité du récit, et par la force de son médium, permet de rendre perceptible le texte mis en parole et les silences de l'œuvre. La double perspective sémiotique adoptée met ainsi en relief, d'une part, les contextes sensoriels évoqués par le texte, d'autre part, la façon dont les codes graphiques d'un illustrateur soulignent le rythme du récit, lui donnent un nouveau *tempo* et modifient le statut de ce texte.

Le texte de J.-M.-G. Le Clézio

- 2 Le texte original de Le Clézio est paru en 1963 dans la collection Blanche de Gallimard, pour l'accession aux prix littéraires, dont le prix Renaudot, qu'il a remporté cette année-là². La transposition sémiotique du roman par Baudouin, qui date de 1989, est une adaptation fidèle au texte³. Si le format, la mise en pages et le rythme de l'œuvre sont modifiés, l'apport de Baudouin ne se réduit pourtant pas à une illustration du texte, aussi brillante soit-elle, à l'instar des vignettes de Gustave Doré ou des enluminures du Moyen Âge. La transposition est une interprétation du texte, une interprétation rythmée et parfois hallucinée.
- 3 Deux types d'expressivité du texte sont dégagées : la lecture de celui de J.-M.-G. Le Clézio crée des vues imageantes et un contexte sonore donnant un certain rythme

narratif au roman ; la lecture de ce même texte transposé par Baudoin introduit un nouveau découpage, les images engendrant des objets sonores différents et créant une nouvelle narration. J'emploie le terme expressivité car il ne s'agit ici aucunement (ou presque pas) de représentation du réel, surtout dans l'adaptation de Baudoin, qui concerne un texte lui-même déjà expressif. Il y a emboîtement, enchâssement des expressivités, avec un rapport au réel qui se délite jusqu'à devenir totalement inexistant dans la deuxième version. Déjà, dans son introduction (p. 12), Le Clézio revendique la fiction totale, l'absence de réalisme :

Je me suis très peu soucié de réalisme (j'ai de plus en plus l'impression que la réalité n'existe pas) ; j'aimerais que mon récit fût pris dans le sens d'une fiction totale, dont le seul intérêt serait une certaine répercussion (même éphémère) dans l'esprit de celui qui le lit.

- 4 Le Clézio adopte ici une visée ségrégationniste, c'est-à-dire sans relation aucune entre objets du monde réel et objets du monde fictionnel. C'est ce qui va permettre de considérer son roman, et l'adaptation qu'en fait Baudoin, comme un « système » clos. Ce n'est pas tout à fait ma position : je pense que les relations entre le monde réel (c'est-à-dire la référence du récit, l'expérience et les connaissances de l'auteur, ainsi que celles du lecteur) et le monde fictionnel existent et sont très fortes, mais je ne vais pas adopter cette perspective dans cet article.

Les vues imageantes, les états mentaux iconiques

- 5 Le terme de « vue imageante » a été forgé à partir de l'analyse de Wolfgang Iser (1976) sur la réception littéraire. Dans la troisième partie de son livre⁴, Iser insiste sur le caractère visuel de la représentation. Il emploie le terme de « synthèses passives » (selon la terminologie de Husserl), qui sont fondées essentiellement sur l'image, se déroulent en deçà du seuil de la conscience et sont antérieures à la formation des jugements et prédicats, qui, eux, sont formulés et donc observables :

Lorsque nous lisons un texte de fiction, nous devons toujours produire des images mentales (*Vorstellungen*) parce que les aspects schématisés du texte se contentent de nous faire savoir dans quelles conditions l'objet imaginaire doit être construit. [...].

- 6 Mais, pour Iser, l'objet n'existe pas en tant qu'objet lors de la lecture. Dans la représentation d'un objet, on voit des aspects qui n'apparaissent pas lorsque l'objet réel nous est donné à percevoir, quand cela est possible, car ce qui caractérise la fiction, c'est qu'aucun état de choses (aucune séquence d'états de choses), dit-il, ne rencontre de faits existants, d'objets existant dans la nature. Les visions que nous imaginons à partir d'un texte ne sont pas perçues par les sens, contrairement à celles formées à partir d'un tableau figuratif ou d'une image, plus proche de l'objet existant dans la nature. Chacune des phrases lues, dit Iser, entraîne une reconfiguration des représentations mentales précédentes. Les synthèses passives relèvent de l'axe temporel de la lecture.
- 7 Les vues imageantes peuvent s'apparenter à ce que Richard Wollheim (1984, *The Thread of Life*) appelle les « *iconic mental states* » (états mentaux iconiques), par opposition avec les « *non iconic mental states* » (les états mentaux non iconiques). Les états mentaux iconiques sont ceux que l'on a quand on visualise un événement en imagination, ou quand on rappelle la mémoire d'un événement, de même que ceux qu'on a en rêve ou dans les fantasmes. Par contraste, les exemples d'états mentaux non iconiques sont

ceux que l'on a lorsque l'on effectue un calcul numérique (ou une inférence logique), ce qui se produit également dans les fictions. On peut prendre pour exemple de « computation langagière » la dernière phrase du *Procès-verbal* qui n'induit aucune vue imageante :

Ce serait vraiment singulier si, un de ces jours qui viennent, à propos d'Adam ou de quelque autre d'entre lui, il n'y avait rien à dire.

Vues imageantes et évocations sonores

- 8 Si les mondes créés par un écrivain de fiction relèvent assez aisément de la vision, en revanche il est plus rare qu'ils tiennent de l'audition. Et pourtant, c'est le cas dans le roman de J.-M.-G. Le Clézio, roman auditif s'il en est. En effet, Adam Pollo existe avant tout par les sensations, les perceptions qui meublent ses monologues intérieurs, narrés, dits ou écrits. Il semble que Le Clézio ait pleinement intégré les analyses phénoménologiques, et qu'il livre ici un roman quelque peu expérimental sur le plan de l'*aisthesis*.
- 9 Si l'on compare dans l'œuvre les passages qui relèvent de la vision et ceux qui relèvent de l'audition, c'est-à-dire ceux dont le contexte suggéré par les mots du texte est soit d'ordre visuel soit d'ordre auditif, ou encore, pour le dire autrement, les passages qui engendrent chez le lecteur des vues imageantes et ceux qui produisent des évocations sonores, on constate que les passages sont plus importants en nombre en ce qui concerne la vision – vingt-deux extraits relevés –, mais que l'audition n'est pas en reste – quatorze passages pour les évocations auditives.
- 10 Afin de mieux définir le concept d'évocation sonore, il convient d'intégrer des analyses proprement linguistiques et des analyses d'ordre psychanalytique. Ainsi, le signe de Saussure, avec ses deux versants signifiant/signifié, comporte une dimension auditive. Chez Saussure, le concept et l'image acoustique, qui recevront les noms de « signifié » et de « signifiant », sont les deux faces, intimement unies, d'une entité unique, qui deviendra le signe (*Conférences à l'université de Genève*, 1891). Mais, chez Saussure, il n'y a aucune différenciation entre le mot et la chose, qui forment l'objet sonore. En revanche, selon Freud, la représentation du mot est liée à la fois à l'image sonore de ce mot et à la représentation d'objet :

Les restes de mots sont essentiellement les descendants des perceptions acoustiques [...] Les constituants visuels de la représentation de mots, on peut à la rigueur les négliger comme secondaires, acquis par la lecture, et de même pour les images de mouvement du mot, qui, hormis chez les sourds-muets, jouent le rôle de signes de soutien. C'est que le mot est à proprement parler le reste mnésique du mot entendu.⁵
- 11 Pour Freud, proférer le mot, c'est en général faire surgir la chose, mais pas toujours, car plus tardivement il différencie la représentation de mot de la représentation de la chose, de l'objet⁶. Dans cette optique, les vues imageantes seraient elles aussi des évocations sonores. Ce n'est pourtant pas ainsi que j'ai choisi, en première analyse, de traiter la différenciation entre les situations d'ordre visuel et les situations d'ordre auditif générées par le texte, puisque je les différencie. Toutefois, la place et le statut accordés aux mots (et non seulement à l'objet) dans la perception visuelle du texte va me permettre de prendre en compte la conception freudienne et de différencier, d'une part, les évocations d'objet par les mots et, d'autre part, les images acoustiques de mots tracés⁷.

- 12 Ainsi, parmi les extraits créant les vues imageantes, des visions, on trouve, selon la distinction freudienne, des représentations d'objets ou de situations et des représentations de mots. Parmi les premières, on a, classiquement, de brèves descriptions de personnages ou d'êtres animés, des tableaux descriptifs visuels : une brève description d'Adam Pollo (p. 18) :
- [...] puis il se pencha à nouveau sur le cahier, les veinules des tempes gonflées, offrant aux coups de boutoir du soleil la masse ovoïde encombrée de cheveux de son crâne [...];
- 13 La description de baigneurs sur la plage, vus sans le son, sans les bruits qui les accompagnent (p. 190) :
- Les hommes et les femmes entrent dans l'eau ; ils se baignent doucement, attendent un instant, les deux bras levés en l'air, que les vaguelettes d'un hors-bord au large les rejoignent et mouillent quelques centimètres de plus sur leurs ventres, puis se jettent en avant, la tête haute, perdent pied, et progressent dans l'élément, qui peu à peu les dépouille de leurs noms et les rend ridicules, pantois, spasmodiques ;
- 14 Une description mémorielle, dans une lettre d'Adam à son amie Michèle (p. 128) :
- Ça m'amuse de me souvenir de ça, ici ; dans une maison qui n'est pas à moi ; avec les chaises longues qui sont des chaises longues volées sur la plage ; et les cierges qui sont des cierges volés dans la chapelle du Port. Les journaux pris dans les poubelles de la ville. Les bouts de viande et de pommes de terre, les boîtes d'ananas au kirsch, les morceaux de ficelle, les bois brûlés, les bâtons de craie, et tous ces trois quarts de choses qui sont la preuve que je vis et que je vole. Je suis content d'avoir trouvé cette maison [...].
- 15 On trouve aussi une description métaphorique (p. 23) :
- [...] il s'exerçait à imaginer que le soleil était une immense araignée d'or, dont les rayons couvraient le ciel comme des tentacules, en torsions ou en W [...] Tout le reste des tentacules ondulait lentement, paresseusement, se divisait en ramures, se séparait en embranchements multiples, s'ouvrait en deux, et se refermait aussitôt, dans un va-et-vient de polype.
- 16 Et une vision totale, multi-facettes, sphérique (p. 91) :
- Voilà ce qui arrivait, voilà ce qui allait lui advenir : à force de voir le monde, le monde lui était complètement sorti des yeux ; les choses étaient tellement vues, senties, ressenties, des millions de fois, avec des millions d'yeux, de nez, d'oreilles, de langues, de peaux, qu'il était devenu comme un miroir à facettes. Maintenant les facettes étaient innombrables, il était devenu mémoire, et les angles d'aveuglement, là où les facettes se touchent, étaient si rares que sa conscience était pour ainsi dire sphérique. C'était l'endroit, voisin de la vision totale, où il arrive qu'on ne puisse plus vivre, plus jamais vivre.
- 17 Si *Le Procès-verbal* est le procès du verbe, comme le titre incite à le penser, c'est sans doute le procès du verbe poétique : les métaphores filées comme celles-ci sont peu fréquentes. À moins de considérer l'ensemble du roman comme une vaste métaphore du texte imprimé, une métaphore d'ordre sémiotique. C'est la voie que je vais choisir.
- 18 En effet, on trouve aussi dans le texte de nombreuses représentations de mots : des lettres effacées, des lambeaux d'affiches, des phrases tronquées (p. 100) ; des successions de mots inscrits sur les vitrines, des enseignes, des marques, des mots imprimés dans la typographie du texte (p. 102) ou des marques typographiques autres que celles du texte courant (par exemple, des lettres à moitié effacées sur la poupe d'un navire (p. 145), des lacunes de lettres à l'intérieur du texte, marquant le délitement du

discours (p. 227), des formules de chimie (p. 196) ; des listes de noms d'objets (p. 27), liste reprise p. 207 :

Pour mieux comprendre, il inscrivit sur un morceau de papier :

sèches
bière
chocolat
trucs à bouffer
papier
des journaux si
possible voir
un peu.

19 On relève encore des ratures, des repentirs – comme s'il fallait voir et ne pas voir –, des ratures simples et des ratures complexes, en râteau (p. 225) ; mais aussi des types de texte différents : un formulaire à remplir (p. 242) et un extrait d'un quotidien, peut-être *Midi Libre* ou *Le Provençal*, reproduit tel quel (p. 254-256). On trouve enfin des noms propres disposés en croix (p. 260). Il s'agit là d'une gestion intentionnelle de l'espace de la page, d'une scénographie.

20 « Écrire, c'est entendre très fort », disait l'écrivain portugais Antonio Lobo Antunes. Les auditions, évocations de mondes sonores, sont de deux types chez Le Clézio : externes, lorsqu'elles évoquent ou recréent le monde extérieur (vu par le narrateur/personnage et/ou par quelque instance que ce soit, y compris le lecteur), internes lorsqu'elles évoquent un monde mental, propre au narrateur-personnage Adam Pollo. Ce sont ici les outils propres à la narratologie, à savoir les focalisations⁸ (Genette, 1972), qui sont convoqués, et que j'applique à des situations acoustiques. Dans le roman, plus que la vision, c'est l'audition qui marque l'entrée du narrateur-personnage dans la folie. Parmi les évocations externes, on relève des bruits de foule sur la plage, bruits qui s'atténuent, qui s'étouffent (p. 30) :

Naturellement, la plage était peuplée d'un bout à l'autre (Adam se tenait à l'extrémité Sud-Est) d'une foule de gens, de femmes et d'enfants qui marchaient, dormaient ou criaient de la façon la plus variable. [...] il faisait vraiment très chaud, tous les bruits s'étouffaient les uns après les autres, on aurait dit que l'air s'épaississait, se transformait en nuage.

21 Dans le bar, les chansons américaines des marins et les mélodies du *juke-box* (p. 50) ; une vente de billets de loterie nationale, des bruits de fontaine (p. 111) ; la pluie le long de la promenade du bord de mer (p. 145) ; des chansons américaines hors des transistors (p. 147) ; une double conversation (dialogue téléphonique d'Adam avec Germaine, la sœur de Michèle, et conversation rapportée entre Germaine et sa mère, p. 175) ; un message diffusé par la radio (p. 187).

22 Parmi les évocations mentales, propres au narrateur-personnage, on relève les bruits pendant la scène de viol, que je considère comme fictive, ressortissant de la seule imagination du personnage (p. 42) ; des bruits internes, atténués, comme en plongée sous la mer (p. 67) :

Il y avait, comme ailleurs, sans doute, un merveilleux silence. Comme si chacun revenait d'une plongée sous la mer, et percevait la surface d'incidence des flots, portant au fond des oreilles, contre les tympanes, deux boules de liquide tiède, sources de palpitations à peine rythmées, qui appuyaient sur le cerveau un no man's land de chuintements, de ramages, de sifflements bienveillants, de *la*, de clapotements de cascades où les pires fureurs, les plus horribles extases, rendent un son de rivières et d'algues.

- 23 Des murmures, puis des cris de préparation au meurtre du rat, considéré par Adam Pollo comme une image de son propre meurtre (p. 119) ; l'assourdissement jusqu'à la surdité dans la boîte « Le Whisky » (p. 179) ; enfin, une évocation à la fois externe et mentale est constituée par le prêche ou la harangue publique d'Adam dans la rue, véritable logorrhée (p. 243-252).
- 24 Au fil du texte, les auditions mentales prennent le statut d'hallucinations auditives. Le discours s'auto-suffit. Les mots s'enchaînent pour le plaisir de la diction. On pourrait aisément relier les évocations auditives mentales et les représentations de mots des vues imageantes, lorsqu'on les lit oralement. On trouve une seule occurrence longue et forte où les deux perceptions sont convoquées à part égale : c'est l'imagination du moment de sa mort par Adam Pollo, des circonstances possibles de sa mort, jusqu'au silence final (p. 149) :

Adam l'attendait à chaque pas, cette fin brutale. Ce n'est pas difficile à imaginer. Il pouvait être foudroyé par un éclair ; on le ramènerait du haut de la colline, sur une civière, noir et brûlé, sous les grognements de la tempête. Il pouvait être mordu par un chien enragé. Empoisonné par l'eau. [...] Recevoir un aérolithe sur la tête. Ou un avion. La pluie pouvait occasionner un glissement de terrain et faire crouler la promenade, en l'écrasant sous des tonnes de terre. Un volcan pouvait surgir sous ses pieds, là, à chaque seconde. [...] Ou bien la guerre, la guerre soudaine, éclater une catastrophe gigantesque, un genre de bombe, soulever un champignon de fumées au milieu des éclairs, et l'anéantir, le volatiliser, lui, Adam, le chétif Adam, en une crispation atmosphérique infime. Son cœur cesserait de battre, et le silence envahirait son corps [...].

L'interprétation d'Edmond Baudoin

- 25 Ce n'est sans doute pas par hasard que Baudoin a choisi d'adapter le texte de J.-M.-G. Le Clézio. Outre le fait que les deux auteurs sont nés à Nice⁹, *Le Procès-verbal* se prête bien au découpage par l'image. Le monde intérieur décrit et narré est très perceptuel, à la fois visuel et sonore. D'ailleurs, le terme 'bande dessinée' apparaît une fois dans le roman (p. 128) : « Vingt-quatre heures d'arbres et de silence, je suis pris dans la bande dessinée de mon choix. ». Le Clézio l'exprime par la voix de son personnage, la bande dessinée est silence par rapport au roman.

Le tempo narratif

- 26 La narration de Baudoin met en relief les temps forts de la narration le clézienne. Plus qu'à une juxtaposition des codes narratifs et des codes graphiques, on assiste à une superposition de ces codes. L'adaptation du texte d'un auteur par le dessin d'un autre introduit une double narrativité. Guy Gauthier (1976) définit ainsi la bande dessinée :

La bande dessinée est un récit en images qui utilise pour les dialogues entre les personnages le ballon, encore appelé phylactère... La bande dessinée se caractérise donc par la mise en œuvre commune de codes narratifs et de codes graphiques.¹⁰

- 27 Toutefois, dans le cas précis de l'ouvrage de Le Clézio-Baudoin, les phylactères sont rares – on note seulement quelques dénominations ou onomatopées. Le langage est celui du texte de Le Clézio, qui constitue comme une vaste excroissance narrative, et la présence de l'image entraîne alors un changement de statut du texte : celui-ci devient un *skaz*, selon le terme repris des formalistes russes par Ann Banfield, c'est-à-dire un

discours direct, une parole en continu. Le *skaz*, mot russe qui signifie littéralement « ce que l'on dit, parole », est

une imitation à l'écrit d'un discours, le plus souvent oral, mais éventuellement écrit, [...] se déroulant dans le cadre de ce que, d'un point de vue formel, on peut décrire comme de l'ordre de la communication.¹¹

- 28 En littérature classique, le récit épistolaire relève du *skaz*. Dans le cas précis qui nous occupe, on entend le texte de *Le Clézio* comme les dialogues et monologues d'une bande dessinée, ayant le statut d'une parole en continu. Le texte qui assure la jonction entre certaines vignettes, et qui garde, pour une part, le statut de discours du narrateur, pourrait alors prendre la fonction d'une « parole-relais », selon le terme de Barthes (1964 : 44). On peut ainsi se rapprocher de la définition de Grøensteen : « [Le] récit en images [est] une espèce narrative à dominante visuelle¹² ». Il y a une « solidarité iconique » de la bande dessinée, une « coexistence *in praesentia* » des images. La temporalité discursive est étirée par les images. Le temps du récit en images et le temps du récit en mots ne coïncident pas, ils se répondent. On pourrait dire, suivant en cela Jean-Marie Schaeffer (1995), qui défend la présence du narrateur dans le récit, que le dessin assure une fonction de narrateur du texte. Mais ici les deux codes sont disjoints, ce sont deux narrativités différentes qui sont instaurées.
- 29 Le dessin de Baudoin est un dessin au trait, souvent épais et tremblé, à l'encre noire. Les formes ou les ombres, aux contours irréguliers, apparaissent, de façon tranchée, en à-plats noirs, il n'y a pas de grisé. Les dessins sont cernés d'un filet carré ou rectangulaire, en hauteur ou en largeur, tracé à la plume, ce qui leur donne leur statut de vignettes. Il y a très rarement plus de quatre vignettes par double-page (on en trouve, exceptionnellement, six, en colonnes extérieures, p. 10-11, six, en colonnes intérieures, p. 88-89, et huit, puis sept, sur les double-pages 146-147 et 148-149). À l'exception des pages 146 à 149, les vignettes ne se suivent pas – il ne s'agit pas de bande dessinée au sens propre du terme, pas de *strips* –, et n'ont pour la plupart pas le même format. La mise en page est ainsi éclatée, et originale d'une page à l'autre. Les illustrations échappent, dans une certaine mesure, à la « dialectique de la répétition », selon l'expression de Grøensteen¹³. Dans une majorité de cas, chaque image s'enchaîne à la précédente avec une absence quasi-totale de reprise de son contenu. C'est le texte qui forme et comble le blanc entre deux images. Si le découpage du texte et la mise en page sont toujours importants dans cette adaptation, en revanche le « tressage » iconique¹⁴, c'est-à-dire les relations d'ordre sémantique qui s'établissent d'une vignette à l'autre, sont moins nombreuses. On en retrouve pourtant d'intéressantes dans le corps de l'ouvrage.

Du silence des images au bruit du texte

- 30 On peut ici analyser quelques doubles-pages emblématiques, permettant de rendre visible dans l'œuvre une progression d'ordre narratif, du silence des images au bruit du texte. Ainsi, on trouve (p. 14-15) un personnage mannequin, en vignette rectangulaire sur toute la hauteur de la colonne extérieure de la page de gauche, personnage représentant Adam Pollo de dos : sur le plan des genres, des stéréotypes, le personnage évoque le héros contemplatif, un peu languissant, l'aventurier sans émotion « à la Corto Maltese »¹⁵ ; en page de droite, une vignette en hauteur représente une rue du sud de la France – mur blanc, lampadaires et cyprès –, et une vignette en largeur représente Adam Pollo allongé sur la plage, de trois quarts profil-dos. On retrouve le même

personnage dans la même position, en p. 19, mais il est alors quasiment transformé en élément minéral, sable ou galets, il est assimilé au monde, il se fond au paysage, il fait partie de la plage.

- 31 La double-page 32-33 instaure une véritable rhétorique du récit, avec une composition puissante organisée autour d'un axe de symétrie qui est le milieu de la page. En effet, le point de vue diffracté est mis en relief par deux hautes vignettes rectangulaires qui se font face de part et d'autre du pli central de la double-page ; sur celle de gauche, on voit le personnage de Michèle de dos, en personnage-caméra (le point de vue est le sien), elle s'approche de la maison où se trouve Adam ; sur la vignette qui lui fait face, on voit Michèle de loin, de face, elle crie dans une bulle : HE, OH, ADAM !, paroles devenues majuscules dans le phylactère (le point de vue est celui d'Adam, qui la voit s'approcher, du contrebas de la maison où il se trouve). On retrouve cette rhétorique de l'image, c'est-à-dire le monde diffracté, dans la double-page illustrée 116-117, où du crâne d'Adam qui marche dans la rue s'échappent des visions d'immeubles aux perspectives tronquées, comme vues depuis des angles différents.
- 32 L'épisode de la mort du rat (p. 64-69) est l'un des rares qui soit suivi par le dessin, non pas en bandes, mais en vignettes espacées sur six pages. C'est quasiment la seule série de pages où l'on assiste à un « récit en images », c'est-à-dire où les relations de succession et de transformation (causales, séquentielles, explicatives) qui fondent le récit¹⁶ sont perceptibles et directement accessibles, sans le support du texte.
- 33 Le statut du texte écrit est interrogé en p. 142-144 : la logorrhée se trouve en dehors du dessin, hors de la case ; c'est le dessin-silence, le texte-bruit. Le texte du discours d'Adam qui harangue la foule change de typographie, il devient parole de phylactère, il devient majuscules, onomatopées, déstructuré. Il s'agit là d'une « traduction graphique d'affects »¹⁷, dans la mesure où il n'y a pas de raison objective à cette modification. Ce qui est exprimé là se passe dans la tête (et, secondairement, passe par les cordes vocales) d'Adam Pollo.
- 34 Enfin, on retrouve la même mise en page sur l'ensemble des seize dernières doubles-pages de l'ouvrage (p. 154-186). Il s'agit de la même thématique croisée, avec en page de gauche une petite vignette, de format plus ou moins carré, représentant Adam assis dans un angle d'une pièce de la maison et fumant une cigarette, en page de droite une grande vignette sur deux colonnes représentant un paysage du sud de la France (arbres aux branches tordues – un cèdre ? –, croix, chemins de pierres, falaises, rochers...). On a là une double focale, un plan assez serré à gauche, un plan plus large en regard. En pages 182, 184 et 186, soit sur les trois dernières pages de gauche, le personnage d'Adam a littéralement « perdu la tête », il n'a plus de visage, plus de crâne sur son buste. Le *tempo* est considérablement étiré, rien ne se passe au niveau des événements qui forment le récit, alors que le discours un peu incohérent d'Adam à la fin de l'ouvrage s'étend de page en page. La diégèse est simplifiée ou rétrécie, son rythme est considérablement ralenti, au profit du discours. Par cette répétition, les anecdotes du *Procès-verbal* se transforment en « Genre ». Le processus est évoqué à la page 159 du roman :
- Il s'agit à propos d'un acte quelconque, mettons, fumer une cigarette, de ressentir [...] des millions d'autres cigarettes vraisemblablement fumées par des millions d'autres individus [...]. Dès lors le geste de fumer devient unique. Il se métamorphose en Genre.

Adaptation, transposition ou transfiguration ?

- 35 La transposition du texte littéraire par Baudoïn apporte des éléments de réponse à la thématique de la coexistence des médias. Sur le plan de la propriété littéraire et artistique, il s'agit sans conteste d'une œuvre en coédition. Les droits de l'éditeur Gallimard ont été cédés à l'éditeur Futuropolis en vue d'une nouvelle création, œuvre composite, d'adaptation, dans laquelle le texte d'origine a été intégralement respecté. Mais, en ce qui concerne la nouveauté de l'œuvre, son caractère original, cette création répond aux caractéristiques d'une œuvre de collaboration, avec une originalité marquée pour ce qui est de son apport formel : l'image graphique, une bande dessinée d'un certain type, qui transfigure le texte d'origine. C'est une œuvre à deux mains, comme on dirait d'une pièce de musique qu'elle est jouée à quatre mains. Avec Baudoïn, l'œuvre originale y gagne en silence, sauf à la fin où elle est débordée par le texte-parole. C'est une véritable mise en relief de l'œuvre d'origine, qui permet de voir et d'entendre alternativement les silences et la parole des images et du texte, tous deux imprimés.

NOTES

1. Éditions de référence : Jean-Marie-Gustave Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963 ; Edmond Baudoïn, J.M.G. Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Paris, Futuropolis-Gallimard, 1983.
2. Né en 1940 à Nice, écrivain franco-mauricien marqué par la thématique du voyage et des civilisations perdues, surtout africaines et amérindiennes (*Désert*, 1980, *Le Chercheur d'or*, 1985, *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, 1988). *Le Procès-verbal* est son premier roman, écrit à l'âge de 22 ans, qui a obtenu le prix Renaudot 1963. Le Clézio a reçu le prix Nobel de littérature en 2008 pour l'ensemble de son œuvre, en même temps qu'il publiait *Ritournelle de la faim*. *Le Procès-verbal* est un « Roman-Jeu », ou un « Roman-Puzzle », ainsi que l'exprime J.-M.-G. Le Clézio dans son avant-propos, un roman qui raconte l'histoire d'un homme qui ne savait trop s'il sortait de l'armée ou de l'asile psychiatrique (p. 91) : « [...] il était sûr et pourtant ne savait même plus ce qu'il faisait, ce qu'il allait faire, s'il s'était échappé d'un asile d'aliénés ou s'il était déserteur », et qui se plaît au cœur d'une inaction attentive et quelque peu hallucinée, un roman post-adolescent, un roman de l'errance qui n'évite pas une certaine brutalité. Le héros de ce livre porte le nom d'Adam Pollo. Adam, à la fois le premier et le dernier homme, celui que la folie, ou l'oubli, ou la volonté obscure de tenter une expérience extrême isole du reste des vivants. Est-ce déjà le refus du monde occidental, productiviste et dominateur, qui apparaît dans ce premier roman ? Adam Pollo livre, un peu dans le désordre, ses pensées, et son histoire se dévoile peu à peu : il s'est réfugié dans une maison vide du bord de mer, après avoir quitté brusquement le foyer parental, en laissant une adresse de boîte postale, pour réfléchir. J.-M.-G. Le Clézio s'exprime ainsi au moment de la parution de l'ouvrage (interview accordée à Jacques-Pierre Amette, pour le journal *Le Point*) : « C'était une drôle d'époque. J'ai commencé à écrire ce livre alors que la guerre d'Algérie n'était pas finie, et que planait sur les garçons la menace d'être envoyés dans le contingent. Certains de mes camarades pour échapper au Moloch se tiraient une balle dans le pied, ou s'injectaient de la caféine pour feindre une tachycardie, ou construisaient

une folie qui au cours des semaines de traitement à l'hôpital militaire devenait réelle. L'état d'esprit, c'était un mélange d'agressivité et de dérision, duquel le mot « absurde » ne rendait qu'un faible écho. En même temps régnait en France un racisme anti-arabe des plus répugnants, dont je ne peux m'empêcher de ressentir la résurgence aujourd'hui. Alors j'écrivais *Le Procès-verbal* par bribes, dans le fond d'un café, en y mêlant des morceaux de conversation entendus, des images, des découpes de journal. Au jour le jour. Le roman a été fini après les accords d'Évian, quand j'ai compris que la menace s'arrêtait, que nous allions vivre. »

3. En effet, on distingue deux types d'adaptation, selon que la modification de l'œuvre d'origine est profonde ou en douceur : dans le premier cas, on trouvera la plupart des adaptations cinématographiques de romans, dans le deuxième cas, il s'agira d'un enrichissement, par un medium, d'un autre medium, sur le même support. C'est le cas ici, puisque l'adaptation par Baudoin du *Procès-verbal* reproduit le texte intégral du roman de J.-M.-G. Le Clézio.

4. « Phénoménologie de la lecture », chapitre II, « Les synthèses passives du processus de lecture », in Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1976, p. 245-286.

5. Sigmund Freud, *Le Moi et le Ça* [1923], in *Œuvres complètes*, t. XVI, Paris, PUF, 1991.

6. Michel Arrivé, *Le Linguiste et l'inconscient*, Paris, PUF, 2008, p. 34.

7. À propos des mots et des choses, le neuroscientifique Lionel Naccache s'exprime ainsi : Qu'est-ce qu'un mot ? « Les neurosciences de la lecture nous enseignent qu'un mot est représentable à de nombreux niveaux de traitements distincts. Un mot inscrit sur une page blanche est tout d'abord représenté par nos aires visuelles sous la forme d'un assemblage de traits noirs excitant certains neurones codant notre espace visuel de manière rétinotopique, c'est-à-dire en reproduisant la cartographie de nos rétines. À un stade plus abstrait, ce codage gagne progressivement des régions plus antérieures de notre voie visuelle occipito-temporale ou voie ventrale, et finit par représenter la chaîne de lettres qui constitue ce mot, de manière invariante quels que soient les autres paramètres visuels qui en l'espèce ne sont pas pertinents. Ce niveau de traitement du mot correspond à la première étape véritablement linguistique de la lecture. C'est à ce niveau qu'un mot est représenté sous une forme visuelle qui fait abstraction de la taille des lettres, de leur casse majuscule (« MOT ») ou minuscule (« mot »), de la police d'écriture utilisée, des couleurs, de la position rétinienne des mots... » (Lionel Naccache, *Le Nouvel Inconscient*, Freud, Christophe Colomb des neurosciences, Paris, Odile Jacob, p. 103-104).

8. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, PUF, 1972.

9. Edmond Baudoin est un illustrateur français, scénariste de bande dessinée, né à Nice en 1942. Outre les albums qu'il a composés seul, il a illustré des œuvres classiques, comme *Harrouda* de Tahar Ben Jelloun en 1992, *Le Journal du voleur* de Genet en 1993, ou le film *Theorème* de Pasolini en 1991. Il a aussi collaboré avec Fred Vargas pour la réalisation d'un roman policier adapté en bande dessinée, *Les Quatre Fleuves*, et publié aux éditions Viviane Hamy en 2000.

10. Guy Gauthier, « Les Peanuts : un graphisme idiomatique », *Communications*, n° 24, *La bande dessinée et son discours*, Paris, Le Seuil, 1976, p. 108-139.

11. Ann Banfield, *Phrases sans parole. Théorie du récit et style indirect libre*, Paris, Le Seuil, 1995, p. 260.

12. Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, p. 14.

13. T. Groensteen, *op. cit.*, p. 135.

14. T. Groensteen, *op. cit.*, p. 183.

15. Il s'agit du célèbre héros de Hugo Pratt.

16. Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 66.

17. T. Groensteen, *Système de la bande dessinée, op. cit.*, p. 130.

AUTEUR

SYLVIE FERRANDO

Université Paris 4

Bris de notes, bruits de bottes

Anne-Élisabeth Halpern

- 1 À première vue, ou à première écoute, rien ne paraît commun à la musique et au totalitarisme : la volonté de coercition maximale de l'un est étrangère à la liberté autant que la générosité de l'autre. Pourtant leurs points de jonction sont nombreux et leurs rapports étudiés dans les champs de la psychologie de masse, de la politique, de la sociologie et de l'esthétique, montrent que ces deux univers obéissent à un double régime de fonctionnement qui les lie. D'abord les totalitarismes bannissent la création et la pratique musicales au titre d'une intolérable liberté des artistes, d'un individualisme incompatible avec leur rêve que fusionnent dans un tout indifférencié toutes les personnalités. Mais presque dans le même temps, les dictatures savent exploiter la part la plus animale de fascination collective suscitée par les sons (la musique militaire, nationaliste) : « Le fascisme est lié au haut-parleur »¹. Récupérant les compositeurs à des fins idéologiques xénophobes, s'inféodant certains musiciens avides de pouvoir, les totalitarismes abusent de la musique, comprenant que « là où on veut avoir des esclaves, il faut le plus de musique possible »². Celle-ci tantôt se plie aux pires aliénations politiques (musique officielle), tantôt se réclame de son inaliénable indépendance et devient une arme contre l'oppression. Le bruit des bottes tantôt provoque le bris des notes, tantôt fait fonds sur ces mêmes notes.
- 2 Dans tous les cas, jouent plusieurs notions : l'esthétique dans sa relation avec le politique, mais aussi la capacité, ou la validité d'un discours, envisagé comme une certaine façon de dire le monde, en ce qu'il obéit à ses lois propres, en l'occurrence celles de l'esthétique romanesque ou de l'harmonie.
- 3 Plus spécifiquement, la question que j'aimerais poser est celle-ci : comment le roman s'empare-t-il de cette *mimèsis* auditive qu'est la musique, sans être une « représentation » et qui travaille en parallèle à la démarche linguistique romanesque autant qu'elle endosse aussi une dimension et une responsabilité politiques de l'art ?
- 4 Cette première question touche aux rapports entre deux modes de représentation spécifiques, celui de la transcription écrite de l'oralité (triviale dans le roman), et celui d'une perception orale, mais sans mots, qui est le mode musical (sauf pour la musique vocale, éventuellement).

- 5 Elle est corollaire en outre de deux autres interrogations. D'abord, comment le roman fait-il *entendre* la musicalité des « voix » à l'œuvre, et notamment lorsqu'il s'agit de voix étouffées ou clandestines, dans l'évocation de situations où se taire est la règle ? C'est le cas par exemple du *Silence de la mer* de Vercors. Ensuite, plus largement (ou simplement), comment l'écriture romanesque accapare-t-elle cette autre forme d'écriture qu'est la musique³, et à quelles conditions peut-elle la détourner ou au contraire se laisser contaminer par ses modes propres de création ?
- 6 En resserrant le champ d'investigation, on considérera comment, par le biais de l'évocation musicale qui, de la sorte, est à la fois thème, mode et structure, l'histoire fictionnelle rend compte de l'Histoire « avec sa grande hache » comme la nommait Perec⁴. C'est-à-dire que la musique y est un thème emblématique ou mieux : une métonymie de l'Histoire, notamment contemporaine.
- 7 Pour apporter quelques éléments de réponse, je propose d'observer trois romans écrits en français : Antoine Volodine, *Alto solo*⁵, Arnaud Delalande, *La Musique des morts*⁶, Alain Fleischer, *La Hache et le Violon*⁷.

Titres : de la mention au programme

- 8 Les titres des trois romans sont d'emblée programmatiques et orientent leur lecture. L'association oxymorique de Fleischer (hache / violon) fait pencher en faveur du second terme, le violon se trouvant dramatiquement réduit à sa matière première, le bois qu'on peut fendre à la hache ; l'antagonisme est nettement affirmé entre une certaine violence – indéterminée à ce stade – et la musique qui serait toute de fragilité. Or, le fléau d'origine auditive, qui frappe la population d'une petite ville d'Europe centrale dans la fable de la première partie est appelé « la hache » ; le violon d'une déportée à Terezin est effectivement fendu d'un coup de hache par un officier nazi dans la deuxième ; enfin, dans la troisième partie qui fonctionne comme une utopie d'anticipation, les haches sont devenues celles de braves bûcherons chinois. Le titre opère comme annonce d'une métaphore que fileront à leur manière les trois moments du roman.
- 9 De manière similaire, l'ambiguïté du complément « des morts » chez Delalande fait jouer deux thématiques du roman : il s'agit d'une musique pour les morts, sorte de messe des morts, un requiem telle la symphonie qui sera créée à la fin du récit sur l'emplacement du camp de concentration de Terezin ; mais cette musique est aussi le bruit que font encore les morts puisque, dans ce roman à énigme, ayant codé une partition de Paganini, ils transmettent leur secret aux vivants.
- 10 Quant au titre de Volodine, *Alto solo*, l'étrangeté (au sens d'une langue étrangère) de la mention technique musicale en italien donne une première indication quant à la nature du contenu narratif, puisque l'essentiel du roman concerne un concert de musique de chambre donné par un quatuor dont l'altiste est la figure pivot. Il met l'accent aussi sur le statut de l'étranger, de ce qui est autre, mais qui se révèle être dans une proximité qui confine à l'ipséité.
- 11 La formulation même de ces titres laisse immédiatement résonner des échos. Dans quelle mesure, par exemple, le roman de Fleischer fait-il entendre quelque chose du livre de Paz, *L'Arc et la Lyre* (1956), notamment de sa troisième partie consacrée à « Poésie et histoire » et qui assigne au roman d'être le genre de l'épopée moderne ? Le

titre de Volodine appellerait, lui, le récit de Škvorecky, *Le Saxophone basse* (1967) qui relate des événements finalement très proches, puisqu'un jeune garçon d'une ville d'Europe centrale se trouve contraint de jouer devant des nazis. Enfin, *La Musique des morts* n'est pas sans rapport, par les événements historiques qui sont mêlés à la trame fictive, avec le témoignage de Simon Laks : *Musiques d'un autre monde* (1948). Quant au motif du violon hanté, il est une transposition moderne et policière des récits fantastiques de Hoffmann ou du *Stradivarius perdu* (1895) de John Meade Falkner.

- 12 Dans les trois cas, il y a donc à « entendre », et les titres induisent d'emblée un pacte de lecture qui est un pacte d'audition (comme l'est *La Sonate à Kreutzer* de Tolstoï par exemple), et de ré-audition d'intertextes.

Citations musicales

- 13 Car au-delà des titres et plus avant dans les trois récits, l'intertextualité est musicale autant que littéraire. Delalande, le plus maladroit des trois en un sens, truffe son récit de passages didactiques – sur la vie de Paganini, la fabrication des violons, la composition d'un orchestre, l'administration du camp de Terezin, etc. –, oubliant que l'allusif est aussi un procédé romanesque puissant..., défaut auquel n'échappe pas non plus Fleischer qui croit devoir donner des éléments techniques pour que fonctionne l'effet de réel. Ce qui s'entend en effet du répertoire musical dans Fleischer est le plus souvent simplement un nom de compositeur ou d'œuvre posé en référence ; au lecteur d'entendre ou non ce dont il s'agit, en dépit de cette lourdeur. Les compositeurs d'Europe centrale apparaissent prioritairement, mais aussi des classiques : Bach, Haydn. Les listes provoquent un gargarisme auditif des seuls noms de compositeurs ou de formes musicales destinés à susciter chez le lecteur un déferlement de souvenirs musicaux. Ainsi en va-t-il au moment où, dans la première partie du roman, les musiciens sont réquisitionnés par le pouvoir et emplissent ville et campagne de leur répertoire pour contrer le fléau qui serait vulnérable seulement

aux motets et aux madrigaux de Palestrina, aux Variations de William Byrd, aux cantates de Monteverdi, aux ballets de Lully, aux odes de Purcell, aux Concerti grossi de Corelli, aux concertos de Vivaldi, aux opéras bouffes de Pergolèse, aux suites de Couperin, aux préludes et fugues de Bach, aux oratorios de Haendel, aux symphonies de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Brahms, de Schubert, de Dvořák, de Mahler, aux hymnes de Méhul et de Cherubini, aux ouvertures de Mendelssohn ou de Tchaïkovski, aux poèmes symphoniques de Berlioz, de Borodine, de Moussorgski ou de Sibelius, aux concertos de Chopin et de Schumann, aux rhapsodies de Liszt, aux opéras de Rossini ou de Verdi, aux valse des Strauss, aux opérettes d'Offenbach, de Von Suppé et de Sullivan, aux quatuors à cordes de Janacek ou de Bartók, et puis aux sonates, aux trios, aux quintettes, aux Lieder, et encore aux menuets, aux quadrilles, aux tarentelles, aux giges, aux gaillardes, aux marches, aux rigaudons, aux boléros, aux séguedilles, aux pavaues, aux polonaises, aux mazurkas, aux polkas, aux danses hongroises, slaves, allemandes, roumaines, espagnoles, aux chansons d'amour, aux chansons à boire, aux ritournelles et aux rengaines. (HV, p. 249-250)

- 14 La musique savante cède le pas à la musique populaire et jusqu'aux formes les plus primitives et mécaniques (les « rengaines »), l'amoncellement de références provoquant une cacophonie délibérée qui ruine la dimension musicale des œuvres ici dévoyées par le politique. Fleischer propose ailleurs un moment de double lecture plus intéressant, lorsque le héros-narrateur de la première partie se délecte, avec son élève

préférée, de la lecture purement visuelle de la partition à quatre mains des *Danses hongroises* de Brahms. Lorsque jouer de la musique est interdit, les deux pianistes, professeur et élève, communient dans le silence de leur lecture.

- 15 La mention de compositeurs connus est à l'occasion plus significative. Ainsi la figure de Paganini structure-t-elle *La Musique des morts* de Delalande. Le compositeur italien (et non plus seulement ses œuvres), sous la forme diabolique dont la tradition et le mythe l'affublent, est dès lors une préfiguration comme *a contrario* du Mal absolu incarné par les nazis, et il revient de manière récurrente dans le roman : le commandant du camp de Terezin qui torture Bedrich – un violoniste juif accusé d'avoir mis les richesses de la communauté hors de portée des nazis – lui passe un disque de la *Campanella*⁸ avant de lui arracher les ongles au son d'une valse de Strauss. Le même nazi, soixante ans plus tard et mourant du sida mais n'ayant toujours pas remis la main sur les biens juifs, demande à entendre la *Campanella*. Cette pièce virtuose fonctionne à la fois comme un *ostinato* au sens musical et comme une image auditive, si l'on peut dire, de l'organisation même des chapitres du roman. Pour parfaire l'ensemble, dans une allusion plus subtile, André, le majordome du père de Frédéric, Igor Vissevitich, collectionne les clochettes... Mais la citation est plus pertinente encore quand Delalande distribue au cours du roman des bribes de la partition d'une autre pièce de Paganini, le *Moto perpetuo*⁹ : il est dans l'effet de réel pur et, là encore, dans une forme de didactisme ; mais en même temps, il oblige alors à un déchiffrement superposé de deux types de discours : le discours littéraire (verbal) et le discours musical (noté par des signes). Que lit-on de Paganini si l'on ne sait pas lire la musique, ou si, lisant ce qui est inscrit sur les portées, on n'entend pas ce qu'on lit ? D'autant que – et c'est l'un des ressorts de l'énigme – la partition est codée, donc altérée par des notes absentes de l'original de Paganini qui fournissent, grâce à un calcul savant d'intervalles musicaux, le numéro de compte en banque sur lequel est stockée la fortune à la recherche de laquelle sont partis les anciens nazis. La citation musicale truquée est là comme la lettre volée d'Edgar Poe : la solution est sous nos yeux mais, faute de la lire, nous la manquons. La seule inscription de la citation musicale dans sa graphie spécifique nous oblige à nous interroger sur notre lecture du texte et aussi sur notre écoute, non seulement des passages traitant de la musique, mais encore de tout ce qui, dans le roman écrit, garde trace des voix, de l'oralité.
- 16 Delalande pousse plus loin encore le motif de la musique comme thème et comme principe structurant par l'invention d'une œuvre musicale : la symphonie *Consolation* du compositeur fictif Igor Vissevitich – figure composite aux traits d'Igor Markevitich et de Dmitri Chostakovitch entre autres. La description romanesque de cette symphonie rappelle à la fois la *Huitième Symphonie* de Mahler – dite « des mille » – et la *Troisième Symphonie* de Gorecki – œuvre testimoniale de consolation après la Deuxième Guerre mondiale – dont on aurait mélangé les mouvements. La motivation de la description n'est pas tant le fait de l'écrivain que du lecteur, ici obligé à une mobilisation de ses connaissances musicales d'œuvres existantes pour se représenter la musique décrite.
- 17 Volodine, dont le roman tourne tout entier autour d'un concert, invente lui aussi des compositeurs : Kaanto Djylas, Naïssou Baldakchan et Tamian Ichkouat. L'œuvre en quatuor incriminée et sabordée par les tenants de la dictature pourrait être le premier quatuor à cordes de Gorecki (*Already it is dusk*, 1989) qui contient un *Dies irae*. La musique pour alto entendue à la fin du roman évoque, elle, vraisemblablement Chostakovitch dont la *Sonate pour alto et piano* (1975) est le testament.

- 18 Ainsi les citations musicales fonctionnent-elles comme renouvellement tacite du pacte de lecture et comme convocation de tout un au-delà des romans qui en enrichit l'épaisseur narrative, en ce sens que d'autres voix sont à y entendre, quoique leur discours ne soit pas explicite. Delalande remercie en fin de volume les musicologues et musiciens qui l'ont conseillé, accréditant par là sa volonté d'une approche à double détente (linguistique et musicale). Si la lecture de ces romans se passe de toute connaissance précise des œuvres citées nommément ou de la musique suggérée, elle s'enrichit toutefois de la superposition des deux formes créatrices.

Voix et silence

- 19 Par ces références avouées ou cryptées, on comprend bien que la musique est un moyen efficient de faire lire ce qui s'entend autant que ce qui échappe à l'ouïe : le silence. Si le roman est assez naturellement un genre polyphonique, inscrire la musique dans le roman permet une réalisation exemplaire et explicite de la voix, mais d'une voix à déchiffrer, qui ne se donne pas dans toutes ses implications de sens, ou de son contraire : le silence même de la voix.
- 20 Le phénomène n'est pas propre à ces romans particuliers et Volodine, par exemple, (pseudonyme forgé à partir d'une double référence à Lénine et Maïakovski, prénommés Vladimir, dont un diminutif est Volodia¹⁰) et ses hétéronymes – Elli Kronauer et Manuela Draeger (auteurs pour enfants), Lutz Bassmann ou Maria Soudaïeva – s'est forgé une polyphonie personnelle et s'invente en outre un double romanesque, dans *Alto solo* : Iakoub Khadjbakiro qui travaille comme lui au « post-exotisme »¹¹. Ce dernier terme, élaboré par Volodine renvoie à des modalités d'écriture où roman et romance ont partie liée, et où le « narrat » est assez proche, finalement du *Sprechgesang* schoenbergien, c'est-à-dire des formes littéraires qui intègrent la dimension musicale sous l'espèce de la mélopée, de la rengaine, de la comptine, de la formule incantatoire, autrement dit une musique à finalité magique et non d'ornement ou d'« ameublement » telle que la conspuait Satie. Le double de Volodine,
- Iakoub Khadjbakiro semblait travailler sur d'abstraites fantasmagories, mais soudain ses mondes parallèles, exotiques, coïncidaient avec ce qui était enfoui dans l'inconscient du premier venu. (AS, p. 32)
- 21 Se font alors entendre des mots *inouïs*, ou des acceptions inédites. Les « frondistes » (souvenir à peine déguisé des frontistes du Front National dirigé par Le Pen, puisque nous sommes dans les années quatre-vingt-dix) sont prêts à la destruction des Autres, soit de tout ce qui, sous la forme des oiseaux incarne la liberté et le chant. Ainsi peut-on lire cet écriteau dans un café : « LA MAISON SERT PAS LES NÈGUES ET ENCORE MOINS LES PIAFS. » (AS, p. 42)
- 22 Le discours dérape ensuite et se développe à la manière de variations dans une harangue délirante d'un meneur politique au nom hérité du ministre de la Propagande de Hitler, autour des expressions forgées à partir des oiseaux – soit des incarnations exemplaires de la voix musicale sans mots :
- Le peuple aime la culture, pas l'aviculture ! ne cessait de barrir Zagoebel. Pas les baldakchianneries¹² pour intellectuels prétentieux et fainéants huppés ! Pas l'art dégénéré qui donne la chair de poule ! [...] Le peuple s'est trop longtemps fait pigeonner par les intellectuels ! s'exaspérait-il. Par les roitelets de la décadence ! Le peuple n'a pas besoin qu'on lui serine ce qu'il faut ou non picorer ! (AS, p. 109)

la rue ne gaspille pas son énergie en discussions oiseuses ! Ne pas confondre avec un parlement-croupion ! Quand il faut régler le problème des migrants, elle s'en charge ! (AS, p. 112)

[il crache] sur les dindons de la farce, sur les poules mouillées, sur les intellectuels capables de discuter des nuits entières sur le sexe des mésanges. (AS, p. 116)

- 23 Corollairement, s'affirme la double valeur du silence : une valeur positive d'affirmation ou de non-acquiescement ; et une valeur négative de démission, mais toujours en regard de la musique :

Il est difficile d'imaginer à quel point l'absence de musique s'entend. C'est au cours de cette période, dite d'observation, que, pour la première fois, je me suis posé la question : « Quand la musique cesse, est-ce le silence, est-ce le bruit ? » En fait, on découvre qu'il y a une multitude de bruits courants, communs, ordinaires, qui sont comme la texture du silence : l'oreille les assimile au silence, car ils ne signifient rien de particulier. (HV, p. 57)

- 24 Le roman travaille alors sur le silence presque autant que sur les voix entendues, et même de façon un peu bavarde par moments... La structure romanesque accorde de surcroît une longévité exceptionnelle à son narrateur dont la voix ne change en revanche pas et même, se fait entendre en *basso continuo e ostinato* dans un récit qui veut porter témoignage du silence que l'extermination a infligé aux musiciens comme métonymie de l'humanité tout entière. C'est aussi ce que propose le roman de Volodine :

Même si l'objectif avoué ne consistait pas à saboter notre réunion de musique de chambre, même si les mélomanes, comme disent les journaux, pouvaient s'y rendre sans dommage, inégale allait être la compétition entre les subtiles sonorités d'un quatuor à cordes et le tintamarre extérieur. Des milliers de hurlements se déchaîneraient, amplifiés par des haut-parleurs dans quoi rugiraient les meneurs hystériques de la foule. Huit camions étaient déjà rehaussés de pavillons qui promettaient des échos aussi abrutissants que les discours. (AS, p. 69)

- 25 Les totalitarismes n'utiliseraient en quelque sorte la musique qu'en la détournant, et en la réduisant à du bruit.
- 26 Les romans interrogent alors la différence entre bruit et musique, question qui intéresse tout autant l'écriture romanesque elle-même :

À partir de là, de longs débats prirent naissance sur ce qui distingue le bruit de la musique. Il s'en trouva certains – snobs à l'affût des dernières nouveautés à la mode ou réels connaisseurs de l'évolution des formes artistiques – pour rappeler que l'Italien Luigi Russolo, artiste du mouvement futuriste, avait réussi à intégrer le bruit dans la musique, donnant des concerts d'interprètes bruiteurs et inventant des instruments tels que les *intonoromori*, ou son célèbre *rumarmonio*, sans compter son *russolo-phone*, un piano enharmonique que Stravinski, Ravel et Varèse avaient écouté avec intérêt. (HV, p. 102)

- 27 Le débat, dans les conditions historiques évoquées par les romans, pose en réalité une autre question, celle du lien entre musique et silence qui seraient d'autres noms pour désigner deux formes possibles de résistance : parler ou se taire. Quignard, à la suite des déportés tels Laks ou Levi, met la musique moderne du côté de la déshumanisation, puisqu'elle a été une arme puissante de destruction ainsi qu'en témoignent les concerts auxquels les nazis contraignaient les déportés, faisant des instrumentistes des marionnettes et de la musique qu'ils jouaient sa caricature grinçante. L'utilisation de la musique par les nazis dans les camps aurait deux raisons :

Ce fut pour augmenter l'obéissance et les souder tous dans la fusion non personnelle, non privée, qu'engendre toute musique.

Ce fut par plaisir, plaisir esthétique et jouissance sadique, éprouvés à l'audition d'airs aimés et à la vision d'un ballet d'humiliation dansé par la troupe de ceux qui portaient les péchés de ceux qui les humiliaient. Ce fut une musique rituelle.¹³

- 28 Le lien entre écoute et obéissance est patent chez Fleischer et Delalande : l'humain peut laisser entrer la musique et obéir, ou ne pas laisser sortir le son et résister. Ainsi la jeune Esther fait-elle semblant de mal jouer les partitas de Bach à l'intérieur du rêve que construit le narrateur devenu nazi dans la deuxième partie du roman de Fleischer. Bedrich, le violoniste de Delalande auquel on arrache les ongles un à un, fait de son mutisme un acte de résistance à la mesure de son génie musical. Que le nazi l'oblige à entendre de la musique l'affaiblit, et c'est finalement dans un refus de l'écoute qu'il puise la force de ne rien dire.
- 29 Pour Volodine, clairement, la musique, à la condition de la séparer du bruit orchestré par les dictateurs, est un signe de révolte contre cette déshumanisation : aller au concert du quatuor qui joue des œuvres réputées décadentes et non-populaires est un acte de résistance à l'abrutissement des « frondistes » qui détournent la musique de son propos libératoire. Leur mésusage du discours musical est caractéristique des dictatures :

La musique viole le corps humain. Elle met debout. Les rythmes musicaux fascinent les rythmes corporels. À la rencontre de la musique l'oreille ne peut se fermer. La musique, étant un pouvoir, s'associe de ce fait à tout pouvoir. Elle est d'essence inégalitaire. Ouïe et obéissance sont liées. Un chef, des exécutants, des obéissants, telle est la structure que son exécution aussitôt met en place. [...] La marche est cadencée, les coups de matraque sont cadencés, les saluts sont cadencés.¹⁴

- 30 Car la musique, on l'a vu, est dans le roman de Volodine le fait des oiseaux, autre nom donné aux résistants, ainsi que le résume l'un d'eux, Rogojine, présenté comme un oiseau à l'aile blessée faisant face aux crétins décervelés par l'idéologie totalitaire :

Le frondisme est aussi un miroir aux alouettes. [...] D'un reflet l'autre les alouettes, jugeote entre parenthèses, s'étourdissent. [...] En chantant elles s'abandonnent, par paquets de cent, par paquets de mille, par millions. Mais les alouettes ne sont pas des oiseaux. (AS, p. 56)

- 31 Il y aurait peut-être dans la musique elle-même une capacité spécifique à la résistance : « Menuhin pouvait survivre à Auschwitz, non Picasso »¹⁵ et grâce à elle, un certain nombre de déportés ont contré les puissances de la mort¹⁶. Chez Fleischer, suprême triomphe, « la musique finit par effacer la peur. Avant même le sentiment, il y a dans la musique le sang-froid. » (HV, p. 289) En cela elle constitue un rempart contre la barbarie, les barbares étant comme on sait ceux qui bafouillent, bégaiement, ne savent pas parler et encore moins chanter. Le paradoxe romanesque est de faire fonds sur ce bégaiement et sur l'inarticulation verbale de la musique. C'est peut-être que la fiction de la musique intéresse moins les romanciers en soi que comme réalisation de la maîtrise sur le temps qu'elle semble assurer.

Temps, *tempo*, Histoire

- 32 Car c'est l'organisation même de la composition musicale qui fait grincer les totalitarismes : la science harmonique, verrouillée, instaure une relation au temps qui fait fi (ou rêve de s'affranchir) des contraintes ordinaires de la linéarité temporelle (refrain, répétition des motifs, *da capo*). Si le narrateur pianiste juif du ghetto dans *La Hache et le Violon*, puis le SS qu'il devient dans son rêve, peut dire :

Je suis maître du temps mais assujetti à lui. Je n'en connais pas la mesure. Ses unités m'échappent, mais leur valeur ne vaut rien pour moi. Je suis prisonnier des boucles du temps (p. 288),

- 33 C'est justement parce que l'officier nazi, à la différence du professeur de piano de la première partie, n'est pas musicien. Le discours musical est à la fois très historicisé, portant l'empreinte de son temps et très inféodé aux circonstances de sa production (ne différant guère en ce sens de la littérature, mais sans doute plus marquée qu'elle encore), et anhistorique, tenant à la corde... le temps lui-même et donc transcendant les aléas historiques que sont les dictatures, quand bien même elles se prétendent éternelles.
- 34 Par nature, parce qu'elle fait fonds sur le rythme, la musique manipule le temps et offre l'illusion d'un possible modelage de celui-ci par chacun de nous – modelage, qui est l'autre nom de la fiction :
- Ce qui constitue encore pour quelques heures la réalité que nous connaissons, que nous vivons en ce moment même et d'où je vous parle, projetant mes paroles au-delà de vous-mêmes vers des espaces sans fond, ne subsistera plus qu'en dépôt, ou plus exactement en réserve, dans l'imagination de quelques artistes et écrivains, et l'un ou l'autre d'entre eux croira un jour inventer tout cela. C'est pour des raisons semblables que l'Histoire trouve sa matière et ses commentaires dans ce qui nous apparaît comme des fictions. Car l'imagination n'est qu'une forme de la mémoire. La projection dans l'avenir, les prévisions, les prophéties ne sont qu'une lecture attentive mais inconsciente du passé. (HV, p. 258)
- 35 Le ton et le *tempo* sont donnés d'emblée chez Fleischer :
- quelques notes de musique, à plus forte raison dans une suite au rythme distendu, désinvolte au regard des consignes de la partition et de la mesure, suffisent à créer un autre temps contre le temps ». (HV, p. 17)
- 36 La hantise du narrateur est ce moment d'absence, de perte de conscience du temps qui s'écoule, comme moment de l'effacement de la mémoire et donc de triomphe de la mort, que le narrateur lie à l'écriture elle-même puisque l'effacement mémoriel est corollaire de celui « de tout texte dans l'encre elle-même, informe et insoluble » (HV, p. 256).
- 37 L'anamnèse comme principe de composition mais également comme instrument pour contrer la linéarité du temps est aussi utilisée tout au long du récit de Delalande en la personne de Bedrich dont la longue nuit de torture est ponctuée de souvenirs ou d'hallucinations à un *tempo* différent, d'un temps autre. La non-linéarité de la musique la lie à la capacité de sauts temporels du rêve : « Le rêve triche avec le temps, il cherche sans cesse la meilleure pente. Le meilleur montage. Pour aller vite. Pour aller là où le rêveur veut aller. » (HV, p. 283). La musique pratique le montage temporel, excelle dans la variation de la vitesse et donne à sentir et éprouver le cheminement du temps en soi, dans les corps.
- 38 Il ne s'agit pas, pour les trois romanciers qui nous occupent ici, de reprendre le chemin de Proust (un des rares écrivains à savoir parler de la musique) : le temps en général n'est pas leur préoccupation, soucieux qu'ils sont d'évoquer un temps historique borné, celui des dictatures du vingtième siècle – mais la structuration temporelle emprunte à la musique, plus efficace en la matière. Ces trois romans mettent effectivement en fiction l'Histoire du milieu du XX^e siècle, Delalande et Fleischer faisant explicitement référence à la Seconde Guerre mondiale et à l'extermination des Juifs d'Europe.

- 39 Volodine, fidèle en cela à sa réflexion sur les génocides et les révolutions ratées, élargit le propos à une dictature d'après-guerre (on n'a que l'embarras du choix) issue de ce premier moment monstrueux de l'Histoire. *Alto solo* se donne comme une utopie ou une fable, tout comme *La Hache et le Violon* qui mêle « divagation » et roman psychologique, jusqu'à la section finale de pure science-fiction. Dans les trois cas la musique (le plus souple des arts en termes de manipulation temporelle) sert d'outil d'exacerbation fictionnelle à des récits dont la trame romanesque est empruntée à l'Histoire (la moins souple des aventures humaines). D'où sans doute un jeu très manifeste avec la temporalité dans la construction générale des trois romans.
- 40 Delalande fait ainsi alterner irrégulièrement la période moderne (2001) avec celle de la guerre (1944 à Terezin) et y ajoute une histoire plus ancienne, celle de la fabrication du violon *Le Cygne* (inventé) qui nous ramène au XVIII^e siècle d'abord, et à Paganini ensuite. Volodine, lui, brouille délibérément les pistes, donnant deux dates (le 27 mai et le 27 juin) mais pas d'années, sauf par décennies que le lecteur interprète comme appartenant au XX^e siècle (« années quarante », « années quatre-vingt-dix ») ; l'essentiel du récit se déroule dans la journée puis la soirée du 27 mai ; une forme d'épilogue se déroule un mois plus tard. On peut s'interroger sur le choix du 27 mai ; outre que cela correspond à la date de naissance d'un « frondiste » français que Volodine a lu, Louis-Ferdinand Destouches dit Céline, c'est aussi, en 1943 la date de la première réunion du Conseil national de la Résistance à Paris autour de Jean Moulin. Étonnamment c'est également celle de la mort de Paganini (1840) mais nous ne sommes pas dans le bon roman... Fleischer, photographe par ailleurs, qui sait donc jouer de l'impossible adéquation entre instantané et éternité, organise son récit autour de trois années, mais, se propulsant dans le futur du XXI^e siècle, fait accéder cette histoire au mythe. Le roman se compose de trois « fins » (la fin de l'Histoire ? de l'histoire ?) : « Première époque, vers 1933, roman » ; « Suite, 1944 et après, Histoire » (elle-même en quatre temps) ; « Nouvelle époque, vers 2042, divagation ». La précision des années, si elle peut faire sens dans les deux premières parties en évoquant une Histoire particulière qui rappelle (« vers 1933 ») l'accession au pouvoir de Hitler puis la fin de la guerre (1944), perd toute signification dans la dernière partie. 1944, seule année précisément notée (et non pas « vers ») est aussi celle de la naissance du romancier, inclinant cette deuxième partie vers une quasi-autobiographie romancée. À chaque fois, le volume relatif des parties diminue, comme si l'expansion temporelle devait être compensée par une réduction fictionnelle. Les mentions génériques de « roman », « Histoire », « divagation » portées dans les trois moments du roman se contaminent l'une l'autre et brouillent sciemment leurs définitions.
- 41 La fin de la première partie résume ainsi l'articulation complexe de l'Histoire, de la fiction, et du temps (musical aussi bien qu'historique) :
- L'Histoire n'est qu'une histoire, et toutes les histoires sont l'Histoire. Il ne reste, il n'existe que des mots : les mots de la science, les mots de la religion, les mots d'explication du monde, les mots de la littérature, les mots de l'Histoire, les mots d'interrogation de la Parole... Le temps lui-même n'est qu'un mot qui permet d'inventer la fin. Et la fin n'est qu'un mot perdu dans le temps. Les mots se perdent les uns dans les autres, les mots s'inventent et naissent les uns dans les autres, les mots s'annulent les uns dans les autres. Les mots meurent les uns dans les autres. (HV, p. 258)
- 42 À l'intérieur de cette période historique du vingtième siècle, le rapport particulier entre l'Histoire de l'extermination des Juifs d'Europe et la musique tient à des images

véhiculées par la culture elle-même. Les Juifs réputés bons musiciens, et surtout violonistes (instrument transportable d'errant... et mêlant musique populaire et musique savante), en butte à la jalousie des idéologues, se sont vus renvoyer leur musique à la figure : les orchestres dans les camps ont été l'une des abominations de la détention. La musique savante, quintessence de la musique nationale, a été, paradoxalement imposée aux détenus, comme une ironie épouvantable.

- 43 Pourtant, Laks constate avec effarement qu'un SS qui écoute une musique qu'il aime, s'humanise¹⁷. C'est ce mélange de barbarie et de goût esthétique nié par la première qui reste incompréhensible :

La musique est le seul, de tous les arts, qui ait collaboré à l'extermination des Juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945. Elle est le seul art qui ait été requis comme tel par l'administration des Konzentrationslager. Il faut souligner, au détriment de cet art, qu'elle est le seul art qui ait pu s'arranger de l'organisation des camps, de la faim, du dénuement, du travail, de la douleur, de l'humiliation, et de la mort.¹⁸

- 44 Que Delalande choisisse Terezin comme lieu de détention de son héros Bédřich n'étonnera donc pas : haut-lieu de la culture juive, Prague et son camp Potemkine a connu une effervescence musicale hors du commun pendant les dernières années de la guerre : Ullmann (*Der Kaiser von Atlantis*), Schulhoff, Krasa (*Brundibar*, le tyran vaincu par la musique), Taube (« *Das Wiegenlied des Ghettos* »), Klein (« *Wiegenlied* »), etc. Fiction de camp humain, Terezin est une illusion entretenue avec la complicité des Alliés mais aussi le lieu « idéal » pour composer et jouer¹⁹.

- 45 La réconciliation avec le passé dans le roman de Delalande se fera à Terezin par un concert de la symphonie *Consolation* de Vissevitich dirigée par le fils du compositeur, avec un orchestre de trois cents musiciens :

Tous avaient le sentiment d'accomplir ainsi un devoir, envers Igor, la musique, et envers l'humanité ; pourtant, c'était comme si la mort et le chagrin étaient partout, présidant au moindre de leurs gestes, en même temps qu'un bouleversant sentiment d'espérance s'était emparé d'eux. La musique devrait naître de ce sentiment, le crier, s'ériger en acte libérateur de ces contradictions insolubles dont, chaque jour, le chaos du monde se faisait le miroir. (MM, 357-358)

- 46 Ce qui reste le plus dans la mémoire des déportés, dit Levi, c'est le souvenir de cette musique imposée et dévoyée :

ces marches et ces chansons se sont gravées dans les corps : « Elles seront bien la dernière chose du Lager que nous oublierons car elles sont la voix du Lager. »²⁰

- 47 C'est à Terezin aussi que se déroule le long cauchemar qui ouvre la deuxième partie du roman de Fleischer. La musique, dans ces conditions extrêmes, au lieu d'un soulagement devient une torture supplémentaire : l'interrogatoire de Bédřich au son de la musique de Paganini est un long arrachage des ongles du violoniste. Le ghetto fictif, cadre de la première partie du roman de Fleischer, a la même fonction d'exacerbation du paradoxe entre musique et dictature.

- 48 La musique sert alors de motif romanesque symbolique sur les rapports entre art et puissance politique :

il faut retenir surtout que les instruments de musique sont considérés par les uns et les autres comme doués d'un pouvoir physique tout à fait semblable à celui des armes. Ce point étant acquis, il suffit alors de choisir son camp et ce choix est philosophique, esthétique, c'est-à-dire aussi moral : la musique est-elle complice du mal ou son ennemie, est-elle complice du laid ou à la tête du beau ? Les instruments de musique doivent-ils être utilisés comme armes tournées vers ces fléaux du ciel

que l'homme ne perçoit pas comme issus de lui-même ? Ou sont-ils les armes du fléau attaquant l'homme qui ne sait plus que la musique est ce qu'il a créé de plus beau ? (HV, p. 108)

- 49 La nature même de la musique – mimesis non représentative –, suscite cet usage romanesque qu'en font les écrivains. *Alto solo* sort, lui aussi, du cadre historique strict (dictatures du vingtième siècle) qui semblait en être le sujet :

Volodine rappelle que, dès qu'un système tente d'ériger de façon monolithique sa conception d'une « culture populaire », que ce soit le « réalisme socialiste » ou l'art « nazi », il le transforme en « numéro », en spectacle, et annihile la part d'expérience individuelle pour la dissoudre dans la jouissance de la foule. Il ne s'agit plus de l'art en lui-même, mais de sa représentation. *Alto solo* vise ici toutes les sociétés du spectacle contemporaines, voir Adorno et Guy Debord.²¹

Musique modèle d'écriture

- 50 Le rapport entre musique et bruit, musique dévoyée et bruit décérébrant, conduit à une interrogation sur les rapports entre roman et langage, ce dernier étant peut-être l'équivalent du bruit que l'art – ici le roman – met en forme et transfigure, portant l'accent sur ce qui s'entend, l'oralité des voix à l'œuvre infléchissant la lecture du côté d'une écoute. Cette oralité prend des chemins variés et dans *Alto solo*, par exemple, elle est moins le fait de dialogues à proprement parler que de tournures en refrains qui sont de l'ordre de la séquence rythmique : la formule initiale, pratiquement héritée des contes, « C'est l'histoire de... », se répète dans les premières pages et ressortit à une volonté poétique d'écriture qui est celle de l'écrivain dans le roman comme de l'écrivain du roman :

Il aurait voulu bâtir un livre plus efficace, où la poésie ne s'interposerait pas entre lui et sa dénonciation de l'idéologie dominante, une œuvre sans décalages, sans chimères, sans emboîtures. [...] Mais il ne réussissait pas à mettre en pages, sans métaphores, sa répugnance, la nausée qui le saisissait en face du présent et des habitants de ce présent. (AS, p. 33).

- 51 À défaut d'échapper à la métaphore, le romancier fictif aspire à une écriture où se ferait entendre moins un propos qu'une pulsation musicale qui confinerait à son tour au silence :

La mélodie n'aurait aucun caractère spectaculaire, sinon celui-ci : elle se développerait comme pour ne jamais s'arrêter, au centre d'un espace figé et silencieux. Voilà comment Iakoub Khadjbakiro souhaitait clore ce roman qu'il n'arrivait pas à écrire : sur un point d'orgue. (p. 35)

- 52 Le point d'orgue est une pure résonance, une fin où flottent librement les harmoniques des derniers sons émis. Véritable mise en abyme du projet de Khadjbakiro, le roman *Alto solo* le réalise à sa façon, la musique en constituant à la fois le thème principal, un prétexte (pour dire la puissance des dictatures), et un modèle esthétique de composition.

- 53 La table des chapitres de Delalande se présente, de son côté, ouvertement comme une suite musicale, *tempo* et *modo* : « Premier mouvement / *Allegro molto appassionato* » ; « Deuxième mouvement / *Andante* » ; « Troisième mouvement / *Largo maestoso* ». On serait en droit de contester les modes en regard de tel ou tel contenu narratif de chacune des parties, mais force est de constater un ralentissement affiché de l'*allegro* au *largo* qui correspond à un désir de ralentir l'écriture mais aussi la lecture.

54 Quant au roman de Fleischer il s'ouvre sur ces mots :

Par hasard, la fin du monde a commencé sous ma fenêtre. Il fallait bien que cela commençât quelque part : il se trouve simplement que je suis bien placé pour parler de ce début. (p. 13)

55 Suit une immense phrase de plus d'une page glosant le commencement de la fin. Mais les deux phrases d'incipit sont aussi le début de la deuxième (p. 263) et de la troisième parties (p. 339), avec, à chaque occurrence, un commentaire différent sur la notion de fin, le point d'orgue de Khadjbakiro, en quelque sorte. La deuxième partie accumule les questions identitaires sans réponse et la troisième met en cause la fin elle-même :

À vrai dire, on peut se demander si cette fin du monde aura jamais une fin, ou si nous sommes condamnés à une fin interminable. (HV, p. 339)

56 Cette façon qui s'apparente au thème musical (repérable formellement et de longueur assignée, à la différence du thème littéraire) est peut-être aussi une manière non seulement de désigner la Solution finale, mais aussi d'anticiper sur un roman évoquant dès ses débuts des événements d'après cette espèce de fin du monde. La table des chapitres est, là encore, parlante : « I. La fin. *Première époque, vers 1933, roman* » ; « II. La fin. *Suite, 1944 et après, Histoire* » ; « III. La fin. *Nouvelle époque, vers 2042, divagation* ». Le *modum* musical est gouverné par d'autres temps, et permet un nouveau mode d'écriture qui ne soit plus ni roman ni Histoire ni divagation, mais une forme d'écriture nostalgique de la composition musicale par motif. Le deuxième début, à l'orée de la deuxième partie, qui parle encore de la fin, est une forme de *da capo*. En outre, la récurrence de personnages prénommés Esther dans les trois parties du récit relève aussi d'un système de thème et variations affichés comme tels. Et au fond, la musique fonctionne elle-même comme réalisation de la fin dans ces circonstances historiques très particulières :

Simon Laks a écrit : « La musique précipitait la fin. » Primo Levi a écrit : « Au Lager la musique entraînait vers le fond. »²²

57 Écrire sur la fin, c'est écrire sur la musique qui, dans ces situations, est la fin de tout. C'est aussi donner forme romanesque à notre propre fin, individuelle, sous l'espèce d'une voix qui perdure ou non : Delalande fait parler les morts, Fleischer accorde une longévité hors du commun à son narrateur intradiégétique, Volodine construit un roman d'hommage à une voix disparue. *Alto solo* en effet procède par motifs musicaux (« C'est l'histoire de... »), avec un troisième chapitre en *da capo* du premier : à la prison initiale répond l'hôpital de la fin ; à la libération correspond la sortie de deux fois trois personnages. L'œuvre musicale de Baldakchan suicidé annonce le suicide final du violoncelliste. Le début donne du reste explicitement la fin, sans souci de préserver un suspense :

De son alto, elle tire des sons merveilleux. Le niveau technique du quatuor est bon, mais Tchaki Estherkhan possède un jeu d'une sûreté sans égale, très supérieur à celui de ses partenaires. Un jour, le violoncelliste l'écouterait et se tuera. (AS, p. 19)

58 Le roman lui-même, par son titre emprunté au vocabulaire musical, devient une sorte de partition qu'un écrivain-compositeur dédie à l'altiste : « À sa mémoire je dédie ce texte » (AS, 117) tel Berg écrivant son *Concerto à la mémoire d'un ange*.

59 Sans aller jusqu'à établir une analogie, nécessairement fautive, entre roman et partition musicale, il semble que ces romans-ci (et des dizaines d'autres) rêvent d'une écriture romanesque qui ressemblerait à une partition d'orchestre (Delalande) ou de musique de chambre (Volodine). Et cela tient sans doute moins à une expérience d'écriture qu'à un

idéal de lecture. La musique en effet, à la différence de l'écriture ou de la peinture, n'est jamais finie ; l'interprétation lui appartient consubstantiellement et peut en changer jusqu'au sens. Cette recréation perpétuelle est plus manifeste même que les lectures successives qu'on peut faire d'un livre. Fleischer le constate explicitement :

Un chef-d'œuvre de la peinture existe en soi et fait oublier la main du créateur qui fut aussi un interprète unique et définitif. Tout autre est le sort de la musique et de ses œuvres, qui continuent de dépendre des musiciens et de leurs instruments, de leurs mécènes publics ou privés, de l'administration des orchestres, de l'architecture et de l'acoustique des salles de concert, du dynamisme des amateurs et de la pratique en famille, de l'enseignement musical et de la transmission des savoirs théoriques et techniques, de la politique artistique et culturelle des gouvernements et du rôle qu'ils entendent faire jouer à cet héritage sacré d'Apollon. Et ainsi, la victoire des chefs-d'œuvre de la musique n'est jamais définitive, ni acquise une fois pour toutes et pour toujours. (HV, p. 216)

- 60 Le début des deux premières parties de *La Hache et le Violon* s'essaie à cette pratique musicale de l'interprétation. Les mêmes événements y sont lus différemment (la mort de jeunes gens), d'abord selon des modalités propres à la fable, ensuite à la manière d'un roman réaliste, mais qui sombre immédiatement dans le récit de rêve.
- 61 La composition musicale aussi bien que l'interprétation sans cesse renouvelée du répertoire constitueraient ainsi un modèle esthétique, à la fois comme structure mathématique rigoureuse et comme forme accueillant l'aléatoire, l'imprévisible. L'audition romanesque induirait surtout un rêve de modalités d'écriture qui s'assurent, comme la musique, une forme de maîtrise sur le temps lui-même. Car, art du temps, la musique combine déterminisme et chaos, rigueur et liberté ; et, parce qu'elle n'est pas langage justement, elle aurait un pouvoir d'expression supérieur à la littérature. Surtout, au moment même où elle établirait le constat de notre finitude, voire rendrait compte des assassinats politiques (dans les cas présents : l'extermination des opposants politiques ou le génocide), elle remporterait une victoire sur cette mort elle-même. La mort ne fait pas de reprise, ne connaît pas les variations, le *da capo*, le *rubato*, etc. Ce qui permet à Fleischer de proposer une formule qui s'applique à nos trois romans :

On découvrira qu'il n'y a pas de musique funèbre et que même celles qui s'intitulent ainsi sont des musiques de défense contre le silence, contre la mort. (HV, 62)

NOTES

1. Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, IX^e traité : *Désenchanter*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, p. 273.
2. Pascal Quignard citant Tolstoï, *op. cit.*, p. 48.
3. On pourrait aussi interroger l'inverse dans le cas de la musique vocale s'emparant d'un matériau linguistique, mais c'est un autre sujet.
4. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 17.
5. Paris, Minuit, 1991. Abrégé en AS.
6. Paris, Grasset, 2003 ; Le Livre de Poche 2006. Les références sont données dans la dernière édition. Abrégé en MM.

7. Paris, Le Seuil, 2004 ; 10/18, 2005. Les références sont données dans la dernière édition. Abrégé en HV.
8. « La clochette » est le surnom donné au dernier mouvement du deuxième concerto pour violon de Paganini, à cause d'un petit dialogue entre le soliste en harmoniques et des clochettes. Voir par exemple Alexandre Dubach :
<http://www.youtube.com/watch?v=tBEP8f6cjGk>
9. Pièce de virtuosité pour violon et piano (très accessoire...). Voir Michael Rabin par exemple :
<http://www.youtube.com/watch?v=vrulU9oC5Ws>
10. Dans un entretien radiophonique avec V. Richter à l'occasion du salon du livre pragois 2007.
11. Voir Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (Paris, Gallimard, 1998) : des militants politiques condamnés à la perpétuité et à l'isolement échangent des récits, des souvenirs, des rêves qui sont mis en forme dans des livres vendus à l'extérieur et dont les narrations sont appelées narrats, entrevoûtes, românces, Shaggâs.
12. « Baldakchan. Il est surtout connu à cause de ses œuvres pour voix de femmes. Son poème pour trio vocal et orchestre. Extraordinaire. Un génie, mais il étouffait ici, il a dû s'expatrier. Puis il est revenu à Chamrouche. L'exil lui pesait. Il est revenu pour se suicider. » (*Alto solo*, p. 47)
13. Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 226.
14. *Ibid.*, p. 221-222.
15. Pascal Quignard citant Pierre Vidal-Naquet, *op. cit.*, p. 220.
16. Voir par exemple Alice Herz-Sommer, *Ein Garten Eden inmitten der Hölle*, München, Droemer, 2006.
17. Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz*, Paris, Le Cerf, 2004.
18. Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 215.
19. Pascal Quignard citant Fröhlich et Ullmann, *op. cit.*, p. 254-255.
20. Cité par Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 228.
21. Jean-Didier Wagneur, « Volodine, l'entrée des altistes » (*Libération*, 29 août 1991).
22. Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 219.
-

AUTEUR

ANNE-ÉLISABETH HALPERN

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Bibliographie

- ADORNO, Theodor, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970.
- ADORNO, Théodor et JIMENEZ, Marc, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995.
- APPIA, Adolphe, *La Musique et la mise en scène*, Berne, Theater Kultur Verlag, 1963.
- ARRIVÉ, Michel, *Le Linguiste et l'inconscient*, Paris, PUF, 2008.
- ARROYAS, Frédérique, *La Lecture musico-littéraire*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2001.
- BABLET, Denis et KONIGSON, Élie (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, CNRS Éditions, 1996.
- BACKES, Jean-Louis, *Musique et littérature : essai de poétique comparée*, Paris, PUF, 1994.
- BACKES, Jean-Louis, COSTE, Claude, PISTONE, Danièle (dir.), *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2001.
- BAILBE, Jean-Michel, *Le Roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet*, Paris, Minard, 1969.
- BANFIELD, Ann, *Phrases sans parole : théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Le Seuil, 1995.
- BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, Paris, Le Seuil, 1964.
- BARDEZ, Jean-Michel, *Diderot et la musique*, Paris, Champion, 1975.
- BEAUFILS, Marcel, *Musique du son, musique du verbe*, Paris, PUF, 1954.
- BEAUFILS, Marcel, *Musique du son, musique du verbe*, Paris, Klincksieck, 1997.
- BROWN, Calvin S., *Music and Literature: a comparison of the arts*, Athens, University of Georgia Press, 1948.
- BROWN, Calvin S., « The Relation between Music and Literature as a Field of Study », *Comparative Literature*, 22, 1970, p. 97-107.
- BOULEZ, Pierre, *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois, 1981.
- BRUNEL, Pierre, *Les Arpèges composés*, Paris, Klincksieck, 1996.
- BRUNEL, Pierre, *Basso continuo*, Paris, PUF, 2001.
- BUTOR, Michel, « Mallarmé selon Boulez », in *Répertoire II, études et conférences, 1959-1963*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.
- CANNONE, Belinda, *Philosophies de la musique, 1752-1789*, Paris, Klincksieck, 1990.
- CÉLIS, Raphaël (dir.), *Littérature et musique*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, « Collection générale », ISSN 1378-3912 ; 28, 1982.

- CLAUDON, Francis, *L'Idée et l'influence de la musique chez quelques Romantiques français et notamment Stendhal*, Paris, Champion, 1979.
- COEUROY, André, *Musique et littérature : études de musique et de littérature comparées*, Paris, Blond et Gay, 1923, rééd. Paris, Flammarion, 1969.
- COEUROY, André, *Wagner et l'esprit romantique*, Paris, Gallimard, 1972.
- Corbin, Alain, *Cloches de la terre, paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, rééd. Paris, Flammarion, « Champs », 2000.
- CUPERS, Jean-Louis, *Aldous Huxley et la musique : à la manière de Jean-Sébastien Bach*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1985.
- CUPERS, Jean-Louis, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, « Collection générale », ISSN 1378-3912 ; 35, 1988.
- DELIÈGE, Célestin, *Invention musicale et idéologies*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
- DETHURENS, Pascal (dir.), *Musique et littérature au XX^e siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1998.
- DIDIER, Béatrice, *La Musique des Lumières*, Paris, PUF, 1985.
- ESCAL, Françoise, *Le Compositeur et ses modèles*, Paris, PUF, 1984.
- ESCAL, Françoise, *Contrepoints : musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.
- EVANS, Raymond Leslie, *Les Romantiques français et la musique*, Paris, Champion, 1934.
- FISCHER-DIESKAU, Dietrich, *Töne sprechen, Worte klingen*, München, Piper, 1985.
- FREUD, Sigmund, *Contribution à la conception des aphasies*, [1891], Paris, PUF, 1983.
- FUBINI, Enrico, *Les Philosophes et la musique*, Paris, Champion, 1983.
- GAUTHIER, Guy, « Les Peanuts : un graphisme idiomatique », in *La Bande dessinée et son discours*, Paris, Le Seuil, « Communications » (Paris, 1962), ISSN : 0588-8018 ; 24, 1976.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.
- GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999.
- GUICHARD, Léon, *La Musique et les lettres au temps du Romantisme*, Paris, PUF, 1955.
- GUICHARD, Léon, *La Musique et les lettres au temps du Romantisme* (1955), Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, « Les Introuvables » (Paris), ISSN 0336-8009 ; 307, 1984.
- HARMAT, Andrée-Marie (dir.), *Musique et littératures : intertextualités*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Anglophonia » (Toulouse), ISSN 1278-3331 ; 11, 2002.
- HARMAT, Andrée-Marie (dir.), *Musique & littérature : jeux de miroirs*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, « Musique » (Toulouse), ISSN 1622-7433, 2009.
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. E. Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1976.
- JAKOBSON, Roman, « De la relation entre signes visuels et auditifs » [1964], in *Essais de linguistique générale*, II, Paris, Minuit, 1973, p. 104-112.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir et BERLOWITZ, Béatrice, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Le Seuil, 1983.
- JOUBERT, Claude-Henry, *Le Fil d'or : étude sur la musique dans À la Recherche du Temps perdu*, Paris, José Corti, 1984.
- KERMAN, Joseph, *Opera and Drama*, New York, Knopf, 1952.
- KREMER, Joseph-François, *Les Formes symboliques de la musique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1984.

- LANDEROUIN, Yves, LOCATELLI, Aude (dir.), *Musique et roman*, Paris, Éditions Le Manuscrit, « L'esprit des lettres », 2008.
- LOCATELLI, Aude, *La Lyre, la plume et le temps : figures de musiciens dans le « Bildungsroman »*, Tübingen, Niemeyer, 1998.
- MALLARMÉ, Stéphane, « La Musique et les Lettres », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945.
- MALLET, Marie-Louise, *La Musique en respect*, Paris, Galilée, 2002.
- MANN, Thomas, « Schopenhauer, Nietzsche und Wagner », in *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Berlin, Fischer, 1918.
- MATORE, Georges et MECZ, Irène, *Musique et structure romanesque dans À la Recherche du Temps perdu*, Paris, Klincksieck, 1972.
- MIEREANU, Costin, *Fuite et conquête du champ musical*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.
- NACCACHE, Lionel, *Le Nouvel inconscient : Freud, Christophe Colomb des neurosciences*, Paris, Odile Jacob, 2006.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditeurs, 1975.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois, 1984.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois, 1993.
- PAUTROT, Jean-Louis, *La Musique oubliée*, Genève, Droz, 1994.
- PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2003.
- PICARD, Michel, « Écouter Voir : l'enjeu d'une mystification », *DEDALUS - Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n° 1, 1991, p. 89-103.
- PICARD, Timothée, *L'Art total : grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- PIETTE, Isabelle, *Littérature et musique : contribution à une orientation théorique*, Namur, Presses universitaires de Namur, 1987.
- PISTONE, Danièle, *Le Piano dans la littérature*, Paris, Champion, 1977.
- PLATON, *Timée*, 47b, trad. É. Chambry, Paris, Garnier Flammarion, p. 425-426.
- REBOTIER, Jacques, *Le Désordre des langages*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1998.
- Revue de Littérature comparée*, numéro spécial « Littérature et musique », juillet-septembre, 1987.
- Revue musicale*, numéro spécial « La Littérature française et la musique », n° 210, janvier-mars, 1987.
- ROSEN, Charles, *Aux confins du sens : propos sur la musique*, Paris, Le Seuil, 1998.
- RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Le Seuil, 1972.
- SABATIER, François, *Miroirs de la musique : la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, 1800-1950*, deux volumes, Paris, Fayard, 1995.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, rééd. Payot & Rivages, 2005.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Narration visuelle et interprétation », communication présentée au colloque « Narration et images fixes », Londres, 17-18 mars 1995, ms non publié.
- SCHER, Stephen Paul (dir.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1984.
- SOURIAU, Étienne, *La Correspondance des arts : éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969.
- SUARÈS, André, *Musique et poésie*, Paris, Éditions Claude Aveline, 1928.

- TARASTI, Eero, *Sémiotique musicale*, Limoges, PULIM, 1996.
- TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Le Seuil, 1978.
- VUONG, Hoa Hoï, *Musiques de roman : Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, Peter Lang, 2003.
- WEBER, Édith, *Musique et théâtre*, Paris, Klincksieck, 1974.
- WOLLHEIM, Richard, *The Thread of Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.